

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



**TESIS DOCTORAL**

**Estereotipos e identidad andaluces en el cine español.**

**Caso de estudio: el cine andaluz**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**María José Bogas Ríos**

**Directores**

**Francisco García García**  
**Pedro Javier Gómez Martínez**

**Madrid, 2018**





UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



**TESIS DOCTORAL**

**ESTEREOTIPOS E IDENTIDAD ANDALUCES EN EL CINE ESPAÑOL.**

**CASO DE ESTUDIO: EL CINE ANDALUZ**

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE DOCTOR

María José Bogas Ríos

Dirigida Por:

Prof. Dr. D. Francisco García García

Prof. Dr. D. Pedro Javier Gómez Martínez

MADRID, 2017









# AGRADECIMIENTOS

La labor de investigación es una ardua tarea, la elaboración de una tesis doctoral es un proceso largo y en ocasiones tedioso del que uno tiene la tentación de abandonar en numerosas ocasiones en el que el camino se complica. Si algo he podido sacar en claro de los años dedicados a la elaboración de esta tesis es hacerme más consciente de mis propias limitaciones personales, así como de otras fuerzas que me han impelido a seguir. Una fuerza actancial, como la de los personajes de los relatos que he analizado, que debo llamar sin duda alguna vocación, así como una satisfacción final de tipo personal de haber podido aportar aunque sea en una mínima parte algo de información en este vasto mundo que es el del conocimiento, con sus errores y sus aciertos; esta tesis ha sido elaborada desde el más profundo amor al conocimiento y la curiosidad. En muchos sentidos se trata de un camino que se recorre en soledad, o al menos una soledad figurada desde el punto de vista en el que te sientas tú solo frente al folio en blanco que tienes que rellenar con todo lo que has podido recopilar en el proceso. Sin embargo, esta es una soledad figurada, ya hay mucho que agradecer a todo un entramado que hay detrás. En primer lugar, agradecer a la Universidad Complutense de Madrid por darme la opción de presentar este trabajo de investigación en el marco académico que representa; así como a Filmoteca Española y Biblioteca Nacional, por poner a disposición de esta tesis los recursos necesarios para su finalización, cuya amabilidad y eficiencia de sus trabajadores siempre es de agradecer cuando se trabajan con materiales de difícil acceso.

A mis directores de tesis, el profesor Francisco García García, Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Complutense de Madrid y el profesor Pedro Javier Gómez Martínez; sin los que esta tesis no hubiera visto la luz. Gracias por vuestros consejos y sabiduría, muchas gracias Paco, porque desde el primer momento decidiste aceptar mi propuesta de investigación, apoyándome y aportándome un saber que tan generosamente compartes, hasta el empujón final en los momentos más delicados que ha atravesado esta investigación.

También tengo que agradecer a los becarios del departamento, María, Mónica, Marcos y Fran, ya que ellos me han ayudado todos estos años con los distintos trámites, hoy por hoy son amigos.

Un doble agradecimiento va para María, sin ti esta tesis tampoco habría visto la luz, gracias a ti que me pusiste en contacto con Paco, has compartido inquietudes, hemos pasado horas conversando sobre lo humano y lo divino acerca de la investigación científica y siempre has conseguido que crea más en mí misma.

Agradecimientos especiales a mi familia en Madrid, Marta e Ione, sin las cuales hace tiempo que ya habría perdido la cabeza entre los volantes de las folclóricasy los capotes toreros. Siempre estáis prestas a escuchar cualquier idea que me surja, por muy descabellada que sea.

Al resto de mis amigos en general, los de Madrid, Vctor y Rubén; los de Lucena, María, Almudena, Joaquín y Bea por sacarme siempre una sonrisa cuando más se necesita, a Miguel por sus conocimientos sobre cine andaluz, y en general a todas esas personas que de un modo u otro, han estado presentes en este proceso o que me han manifestado su apoyo a lo largo de estos años.

Por último, pero no menos importante, quiero agradecer a mi familia todo su apoyo y su amor incondicional, han cedido a esta investigación lo más valioso que tiene un ser humano, su tiempo. La vida está hecha de la materia del tiempo y justo es eso a lo que han tenido que renunciar para que yo pudiese realizar esta tesis doctoral, infinitas gracias por ello





# ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS	19
ÍNDICE DE TABLAS	23
i. RESUMEN/PALABRAS CLAVE	25
ii. ABSTRACT/KEYWORDS	29
<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>35</b>
1.1. PRESENTACIÓN DEL OBJETO Y SU CONTEXTO	37
1.2. OBJETIVO PRINCIPAL	42
1.3. JUSTIFICACIÓN Y OPORTUNIDAD	42
1.4. FINALIDAD	45
1.5. ESTRUCTURA	46
<b>2. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN</b>	<b>53</b>
<b>2.1. IDENTIDAD COLECTIVA: REPRESENTACIÓN, IDENTIDAD Y ESTUDIOS CULTURALES</b>	<b>55</b>
2.1.1. El estereotipo	58
2.1.2. Las representaciones sociales	62
2.1.3. De lingüística y semiótica	63
2.1.4. El discurso como sistema de representación	65
2.1.5. El poder	65
2.1.6. Teorías postcoloniales: una teorización sobre las identidades colectivas	66
<b>2.2. ESPAÑA COMO UN ORIENTE EN EUROPA</b>	<b>73</b>
2.2.1. De los libros de viajes a las guías turísticas	76
2.2.2. La <i>Espagnolade</i> literaria	81
2.2.3. El otro en la formación del reino español	94
2.2.3.1. Políticas imperialistas del aparato estatal español	98
2.2.3.2. La parte por el todo: Andalucía por España	



desde la antropología	102
2.2.3.2.1. Teoría de Andalucía: Ortega y Gasset	104
2.2.3.2.2. Sevilla como sinécdoque de lo español	108
<b>2.3. UN GÉNERO CINEMATOGRAFICO ENRAIZADO EN LA</b>	
<b>TRADICIÓN LITERARIA DEL SIGLO XVI</b>	<b>115</b>
2.3.1. Formas literarias y escénicas	117
2.3.1.1. Romancero y cancionero	117
2.3.1.2. El entremés y el sainete	119
2.3.1.3. Tonadilla	123
2.3.1.4. Zarzuela y Género Chico	124
2.3.1.5. Drama Rural	126
2.3.1.6. Novela	128
2.3.2. El costumbrismo: <i>Los españoles pintados por sí mismo</i>	131
2.3.2.1. Los tipos andaluces en	
<i>Los españoles pintados por sí mismo (1843-1844)</i>	133
2.3.2.1.1. El torero	133
2.3.2.1.2. La maja	134
2.3.2.1.3. La gitana	136
2.3.2.1.4. La cigarrera	138
2.3.2.1.5. El contrabandista	140
2.3.2.1.6. El bandolero	141
2.3.2.1.7. El baratero	144
2.3.2.1.8. El señorito chulo	146
2.3.3. Canciones populares presentes en el cine español	148
2.3.3.1. Pasodoble	149
2.3.3.2. Cuplé	150
2.3.3.3. Canción andaluza/ copla andaluza	152

2.3.3.4. Canción española/copla española	154
2.3.3.5. Copla	154
2.3.3.6. Flamenco	157
<b>2.4. ESPAÑOLADA VS. ESPAÑOLIDAD: EL ETERNO DEBATE</b>	
<b>SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE UNA IDENTIDAD NACIONAL</b>	<b>163</b>
2.4.1. El sentido de española	164
2.4.2. El sentido de españolidad	167
2.4.3. Génesis del proyecto nacional en la crítica cinematográfica	170
2.4.4. La "andaluzada" en el cine español	178
<b>2.5. LA TENTACIÓN ESPAÑOLA</b>	<b>181</b>
2.5.1. Primeras ficciones cinematográficas de lo andaluz (1986-1915)	186
2.5.1.1. Zarzuelas, dramas rurales, tauromaquias y bandolerismo	186
2.5.1.2. Gitanismo y flamenquismo	197
2.5.1.3. Adaptaciones de Carmen	201
2.5.2. Consolidación de los relatos cinematográficos de lo andaluz (1916-1919): <i>Sangre y arena, La España Trágica y Los arlequines de seda y oro</i>	203
2.5.3. Géneros, personajes y acciones en la representación de lo andaluz (1920-1975)	212
2.5.3.1. Filmografía taurina	218
2.5.3.1.1. Los personajes en el género taurino	227
2.5.3.2. Bandolerismo/contrabandismo	229
2.5.3.2.1. El rol del bandolero	240
2.5.3.3 Del drama rural y el flamenquismo al musical folclórico.	241
2.5.3.3.1. Década de los veinte: del drama rural, flamenquismo y mucha zarzuela.	241

2.5.3.3.2. El flamenquismo quintaesencia del hombre andaluz y flamenquismo como modelo identitario andaluz negativo	248
2.5.3.3.3. Hacia la reformulación de la caracterología de la mujer andaluza: <i>La hermana San Sulpicio</i> y <i>Malvaloca</i>	257
2.5.3.3.4. La gitanas andaluzas: <i>Morena Clara</i> , <i>María de la O</i> y <i>Carmen la de Triana</i>	263
2.5.3.3.5. El mundo del majismo dieciochesco en el musical folclórico	279
2.5.3.3.6. Hibridaciones y la idea imperial de Hispanidad	281
2.5.3.3.7. Los roles de la mujer en el musical folclórico costumbrista	282
2.5.3.3.8. Masculinidades protagonistas en el musical folclórico	284
<b>2.6. CINE ANDALUZ: CINE EN ANDALUCÍA O CINE DESDE ANDALUCÍA</b>	<b>285</b>
2.6.1. Primeras tentativas (1898-1980)	287
2.6.1.1. Producción desde 1989 hasta 1939	287
2.6.1.2. Producción desde 1940 hasta 1975	289
2.6.2. Primeros intentos de creación industrial (1975-1989)	293
2.6.3. Consolidación industrial (1990-2015)	304
2.6.3.1 La Generación CinExin	305
2.6.3.2. Productoras y producciones cinematográficas de esta etapa	306
2.6.3.2.1. Maestranza Films	306
2.6.3.2.2. Juan Lebrón Producciones	310
2.6.3.2.3. Letra M Sociedad Cooperativa Andaluza,	

Letra Producciones y Jaleo Films	311
2.6.3.2.4. La Zanfoña Producciones	321
2.6.3.2.5. Manufacturas Audiovisuales S.L.	324
2.6.3.2.6. Teyso Media Ficción	326
2.6.3.2.7. Green Moon	327
2.6.3.2.8. Sacromonte Films	327
2.6.3.2.9. La Loma Blanca Producciones S.L.	328
2.6.3.2.10. Lanube Producciones S.L.	329
2.6.3.2.11. Otras productoras	329
2.6.3.2.12. Casos especiales	335
2.6.4. Algunas conclusiones con respecto al panorama industrial	337
<b>3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN</b>	<b>341</b>
3.1. OBJETO FORMAL DE LA INVESTIGACIÓN	343
3.1.1. Corpus de análisis	344
3.1.2. Criterios de selección de la muestra	344
3.1.3. Delimitación de la muestra	348
3.2. PREGUNTAS DE LA INVESTIGACIÓN	351
3.3. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	352
3.4. HIPÓTESIS	353
3.5. METODOLOGÍA	354
3.5.1. Hacia una metodología híbrida	357
<b>4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE DATOS</b>	<b>369</b>
<b>4.1. LOS GÉNEROS EN EL CINE ANDALUZ</b>	<b>371</b>
4.1.1. Pervivencias genéricas	371
4.1.1.1. Género taurino	371
4.1.1.2. Drama Rural	374
4.1.1.3. La comedia de tintes sainetescos	385
4.1.2. Nuevos géneros	392

4.1.2.1. La comedia paródica	392
4.1.2.2. El drama social	395
4.1.2.3. El <i>Thriller</i>	407
4.1.2.4. El <i>biopic</i>	425
4.1.2.5. Cine con vocación autoral	430
<b>4.2. PERSONAJES</b>	<b>437</b>
4.2.1. Personajes del mundo rural	438
4.2.1.1. Clase social alta	438
4.2.1.1.1 Caciques, terratenientes	438
4.2.1.2. Clase social baja	443
4.2.1.2.1. El torero	443
4.2.1.2.2. La chica de cortijo	446
4.2.1.2.3. Jornaleros, temporeros, mineros y pescadores	453
4.2.1.3. Un caso particular: Blanca	457
4.2.2. Personajes de entorno urbano	459
4.2.2.1. Clase social media	459
4.2.2.2. Clase social baja	461
4.2.2.2.1. El «Cani»	461
4.2.2.2.2. Los pícaros obreros	463
4.2.2.3. Clase social alta	465
4.2.3. La mujer y el entorno urbano	466
<b>4.3. ACCIONES DIFERENCIALES</b>	<b>472</b>
4.3.1. Pervivencias de acciones	472
4.3.1.1. El contrabandismo	472
4.3.1.2. El bandolerismo	477
4.3.1.3. Religiosidad y superstición	478

4.3.1.4. EL habla	480
4.3.2 Ausencias de acciones	481
<b>4.4. EL ESPACIO ANDALUZ</b>	<b>482</b>
4.4.1. Espacios rurales	482
4.4.1.1. El cortijo	482
4.4.1.2. Otros espacios rurales	486
4.4.2. La potencia paisajística del territorio andaluz	487
4.4.3. Andalucía como castigo: tierra de destierro	497
4.4.4. El espacio urbano	498
4.4.4.1. La ciudad reconocible: Sevilla y su iconografía	498
4.4.4.2. La ciudad de Sevilla como tablero	503
4.4.4.3. Espacios urbanos suburbanos	505
<b>5. CONCLUSIONES</b>	<b>509</b>
<b>6. DISCUSIÓN</b>	<b>523</b>
6.1. ANÁLISIS CRÍTICO	525
6.2. APORTACIÓN	528
6.3. NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	529
<b>7. APLICACIONES</b>	<b>533</b>
7.1. APLICACIONES DE LA INVESTIGACIÓN	535
<b>8. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>539</b>
<b>9. ANEXOS</b>	<b>565</b>
ANEXO I. UNIVERSO DE ANÁLISIS	567
ANEXO II. NÚMERO DE PELÍCULAS EN LAS QUE HA PARTICIPADO CADA COMUNIDAD POR AÑO	572
ANEXO III. NÚMERO DE EMPRESAS PRODUCTORAS CINEMATOGRAFICAS POR COMUNIDAD Y AÑO	573
ANEXO IV. FICHA DE DESCRIPTORES POR PELÍCULA	574
ANEXO V. RECURSOS DE LAS PELÍCULAS ANALIZADAS	595



## ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Cartel.

Fig. 2. Cartel *El embrujo de Sevilla*.

Fig. 3. Cartel Feria de Aguilar de la Frontera, 2017.

Fig. 4. Esquema del circuito de la cultura. Fuente: Hall, S. (e.d.). 2003. *Representation. Cultural representations and signifying practices*. London: Sage Productions.

Fig. 5. Miguel Ligerio e Imperio Argentina como la pareja de gitanos de Morena Clara en su presentación. Fuente: Morena Clara (Florián Rey, 1936)

Fig. 6. Popularización de la figura del fiscal ataviado de gitano en la cárcel con Tri- ni al final de la cinta. Fuente: Morena Clara (Luis Lucía, 1954)

Fig. 7. Lola cantando al oficial francés por las calles de Cádiz. Fuente: Lola la piconera (Luis Lucía, 1951)

Fig. 8 y 9. Panorámica en detalle. Fuente: *Belmonte* [DVD]

Fig. 10. PD Pendiente de *Julia*. Fuente: *Belmonte* [DVD]

Fig. 11. Manuela y su madre se plantan ante la comitiva mortuoria de D. Angosto. Fuente: Manuela [DVD remasterizado de VHS]

Fig. 12. Plano Picado del inicio del baile. Fuente: Manuela [DVD remasterizado de VHS]

Fig. 13. Plano Picado de Manuela. Fuente: Manuela [DVD remasterizado de VHS]

Fig. 14. Jesús, el cazador furtivo mientras es perseguido. Fuente: La isla mínima. [DVD]

Fig. 15. Angelita, la vidente. Fuente: La isla mínima. [DVD]

Fig. 16. Presentación de Blanca y Kathleen en el minuto 25, ya adultas. Fuente: El corazón de la tierra [DVD]

Fig. 17. Tano y Richi, representantes de el cani, beben cerveza mientras



pasean por el par- que. Fuente: 7 vírgenes [DVD]

Fig. 18. El Culebra y el Cabesa. Fuente: El mundo es nuestro [DVD]

Fig. 19. Rosa y María en su primer encuentro. Fuente: Solas [DVD]

Fig. 20. María es forzada por su amante. Fuente: Solas [DVD]

Fig. 21. Plano de María sostenido, mientras su amante la maltrata verbalmente. Fuente: Solas [DVD]

Fig.22, 23 y 24. De arriba a abajo Tres planos consecutivos donde se revela la soledad de la mujer en la gran urbe. Fuente: Solas

Fig. 25 (arriba izq.), 26 (arriba dcha.) y 27. Primeros planos del juego de las 7 Vírgenes. Fuente: 7 vírgenes [DVD]

Fig. 28 y 29. Principio y fin del plano secuencia de las minas. Fuente: El corazón de la tierra [DVD]

Fig.30, 31,32 y 33. De izquierda a derecha y de arriba a abajo. Secuencia de Blanca y Robert paseando. Fuente: El corazón de la tierra [DVD]

Fig. 34-41. De izquierda a derecha y de arriba a abajo. Desglose de planos de la secuencia de créditos inicial. Fuente: La isla mínima [DVD]

Fig. 42. PG de los personajes protagonistas buscando a las chicas. Fuente: La isla mínima [DVD]

Fig. 43. PP de Pedro, buscando a las chicas. Fuente: La isla mínima [DVD]

Fig. 44. PG aves sobrevolando las marismas. Fuente: La isla mínima [DVD]

Fig. 45-51. Desglose de planos secuencial. Fuente: La isla mínima [DVD]

Fig. 52. Pura y su amante frente a la ventana abierta. Fuente: Manuela [DVD remasterizado de VHS]

Fig.53. La Giralda como símbolo fálico de la moral imperante, plano consecutivo al anterior al salir ellos del campo. Fuente: Manuela [DVD remasterizado de VHS]

Fig. 54. Plano aéreo inicial. Fuente: Nadie conoce a nadie [DVD]

Fig. 55. Plano de Sevilla con los puntos marcados que revela el símbolo del juego desarrollado en la historia. Fuente: Nadie conoce a nadie [DVD]





## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Tabla de los palos del flamenco

Tabla 2. Palos del flamenco Fuente: Martínez Torner

Tabla 3. Producción cinematográfica española entre 1932-1936. Fuente: Gubern (2010, p.156)

Tabla 4. Fuente: Monterde (2010) p.230.

Tabla 5. Adaptaciones de zarzuelas en la década de los 20. Fuente: Joaquín Cánovas Belchí, 2011, p.p. 83-84.

Tabla 6. Muestra seleccionada por año de producción y número de espectadores. Fuente: elaboración propia

Tabla 7. Resultados de la primera segmentación en función de los existentes. Fuente: Elaboración propia

Tabla 8. Grupo de descriptores por temática. Fuente: elaboración propia

Tabla 9. Descriptores en función de la cualificación directa del personaje

Tabla 10. Cualificación indirecta de los personajes y escenarios



## **i. RESUMEN**

El punto de partida de esta investigación es que la identidad andaluza ha sido construida culturalmente en función a unos relatos y estereotipos que se han retroalimentado desde lo cultural a lo social. Por lo que se plantea en esta investigación es cómo en producto cultural concreto como el cine, que su vez es un medio de masas, se han constituido unos estereotipos preexistentes en otros medios culturales como la literatura. En concreto nos centramos en la cinematografía española para rastrear la configuración de estos estereotipos que se han consolidado como una imagen hegemónica de lo español en un tiempo concreto, la primera mitad del siglo XX, siendo esta constituida en términos coloniales. Así mismo, desde los estudios culturales se proponen que las representaciones sociales pueden ser revocadas, reformuladas o incluso rechazadas a través de otros productos culturales. Es por ello que la hipótesis de partida que se plantea es que la representación de lo andaluz dentro de la cinematografía española de tipo costumbrista es el resultado de una serie de convencionalismos dentro de los productos culturales que cristalizan en unos personajes y ambientes estereotípicos que son reformulados a través de los relatos planteados en la industria autonómica a partir del año 1975.

Por lo tanto este trabajo queda estructurado en dos partes, una primera de tipo teórico en la que se fundamenta el enfoque dado al estudio, así como otros principios gnoseológicos necesarios para discernir los relatos y estereotipos que se han dado en diversos discursos culturales hasta llegar al cinematográfico. En ella se recogen en primera instancia las disciplinas que han fundamentado su objeto de estudio en el estereotipo, así como las representaciones sociales. Esto nos sirve como enfoque a todo el trabajo de investigación. Tras ello, se realiza una exploración histórica a través de diversas disciplinas sociales, como el estudio del turismo y su relación con la noción de España, que han ayudado a construir la imagen de lo andaluz, en términos coloniales, hasta llegar a la cinematografía. En este punto, se realiza una exploración histórica y teórica de las representaciones de

lo andaluz en el cine español; así como una revisión de la historia cinematográfica andaluza. Ya que todo ello fundamenta el análisis propuesto en la segunda parte. En la segunda parte, se realiza la exploración analítica que cristalice en una serie de conclusiones relativas las hipótesis propuestas. Ya que este análisis parte del medio fílmico para explorar los diferentes discursos sobre lo andaluz que pudieran producirse. Se recurre, principalmente, a la narratología y el análisis fílmico de un corpus establecido mediante unos criterios de selección que tienen relación con la cinematografía autonómica. Estos criterios de pertinencia hacen alusión al doble carácter que tiene el propio medio cinematográfico, como producto y como cultura. Es decir, se asientan en una sistema de criterios que tiene que ver con la producción y el porcentaje de participación de la industria cinematográfica andaluza, de ahí su necesaria revisión y actualización en el apartado teórico que engloba desde las primeras producciones cinematográficas, hasta el año 2015, último año del que se han publicado los boletines del ICAA y del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte antes de la finalización de esta tesis doctoral. En segundo lugar, esta tesis está centrada en las narrativas de ficción, dejando fuera del estudio a otro tipo de formatos como el cortometraje, el video experimental o el largometraje documental; por lo que se ha tenido en cuenta el número de espectadores, más de 100.000 y su estreno en salas para seleccionar la muestra; ya que la difusión es uno de los rasgos más importantes que mantienen a los estereotipos y los perpetúan. Los siguientes criterios obedecen a ámbitos culturales como propone Zunzunegui (1985) en los que una cinematografía propia debe dar cuenta de las particularidades culturales de la comunidad que la produce; por tanto se han seleccionado aquellos filmes en los que se ha presente algún tipo de elemento relativo a lo andaluz; pero muy especialmente a lo que desde la narratología se entienden como existentes; es decir, personajes y escenarios. Esto es así, ya que desde el ámbito cinematográfico español el fenómeno de estereotipia sobre lo andaluz atañe especialmente a estos dos componentes del relato. En cuanto a la metodología propuesta, se ha procedido a seleccionar una serie de descriptores que guardan relación con el fenómeno estereotípico sobre Andalucía que

han constituido los discursos de tipo españolado. Se han seleccionado 100 descriptores agrupados en función de la temática de la obra, los personajes, tanto en su calificación directa como indirecta y los escenarios. El uso de descriptores pone en relieve una cuestión primordial, ya que de una parte revelan qué tipos siguen perpetuándose en las narrativas andaluzas y cuales se encuentran ausentes de las mismas. Una vez establecidos los mismos, se ha realizado un análisis secuencial tanto a nivel visual como sonoro, para dilucidar *cómo* estos operan dentro del discurso fílmico, pudiendo extrapolarse los resultados al discurso cultural sobre la representación andaluza.

Los resultados de esta investigación han mostrado cómo los relatos producidos desde la propia industria cultural andaluza reformulan a través del discurso fílmico, el discurso cultural sobre lo andaluz, ya que este opera como un subsistema integrado dentro de un sistema mayor como es el de cultura. Así, como se venía exponiendo, los estereotipos de lo andaluz quedan reformulados, resultando de su utilización un discurso irónico o subversivo, en los filmes en los que aparecen. Por otra parte se encuentran una predominancia de relatos en los que los estereotipos no aparecen, acudiendo a otro tipo de representaciones sociales más apegadas al momento histórico en el que se producen, aún así siempre se hará una caracterización en términos populares, es decir, apegados al pueblo; más que a estratos altos de la sociedad. La inclusión de las clases medias es una novedad en cuanto a los personajes, este hecho junto a la ausencia de rasgos folclóricos en los personajes hace de estas representaciones sociales una nueva formulación para la identidad construida en el medio fílmico, diversificando el molde unificador que presupone el estereotipo cultural. También estos relatos proponen un uso del habla, o mejor dicho, de las hablas dialectales, ya que estas también quedan diversificadas, ya no se utiliza en exclusiva el habla sevillana asociada a lo vulgar, sino que incluso se utilizará con cierta erudición por parte de algunos personajes como los protagonistas de *Frente al mar*. En cuanto a los espacios, se puede concluir que si bien algunos relatos se circunscriben al ámbito rural, ya no se presentan asociados en su conjunto al drama rural, sino que hacen acto de presencia para bien ironizar acerca del mundo rural como en *María, la*



*santa*, o sirven para plantear conflictos sociales seculares en Andalucía que quedaron solapados bajo el imaginario constituido por la españolada bajo tramas amorosas.

La ciudad predominante sigue siendo Sevilla, aunque en este sentido se presentan otros espacios menos reconocibles e iconográficos, como las zonas suburbanas.

Por tanto y para concluir se puede afirmar que la construcción que se hace en la cinematografía andaluza acerca de su propia identidad a través del relato fílmico reformula y construye nuevos relatos en los que la identidad se manifiesta de una manera más plural y diversificada.

**PalabrasClave:** Estereotipo·Identidadandaluza·Cine·Españolada·EstudiosCulturales

## **ii. ABSTRACT**

The starting point of this research is that the Andalusian identity has been culturally constructed based on stories and stereotypes that have been fed back from the cultural to the social. What is raised in this research is how, in a specific cultural product such as film, which is itself a mass medium, preexisting stereotypes have been constituted in other cultural media such as literature. In particular we focus on Spanish cinematography to trace the configuration of these stereotypes that have been consolidated as a hegemonic image of the Spanishness in a specific time, the first half of the twentieth century, being constituted in colonial terms. Likewise, from cultural studies it is proposed that social representations can be revoked, reformulated or even rejected through other cultural products. It is for this reason that main hypothesis that arises is that the representation of the Andalusian within the Spanish cinematography is the result of a series of conventions within the cultural products that crystallize in some characters and stereotypical environments that are reformulated through the stories raised in the autonomic industry from 1975. Therefore, this work is structured in two parts, a first of a theoretical type on which the study approach is based, as well as other gnoseological principles necessary to discern the stories and stereotypes that have been given in various cultural discourses until reaching the film. It contains, for first instance, the disciplines that have based its object of study on the stereotype, as well as social representations. This serves as an approach to all the research work. After that, a historical exploration is made through various social disciplines, such as the study of tourism and its relationship between the notion of Spain and the social representations, which have helped to build the image of the Andalusian, in colonial terms, until arriving at the cinematography. At this point, there is a historical and theoretical exploration of the representations of the Andalusian in the Spanish cinema; as well as a review of the Andalusian cinematographic history. Since all this bases the analysis proposed in the second part. In the second part, we perform the analytical exploration that crystallizes in a series of conclusions regarding the proposed hypotheses. Since this analysis starts from the

film medium to explore the different speeches about the Andalusian that could occur. It is used, mainly, to the narratology and the filmic analysis of a corpus established by means of selection criteria that have relation with the autonomic cinematography. These relevance criteria allude to the dual character of the cinematographic medium itself, as a product and as a culture. That is to say, they are based on a system of criteria that has to do with the production and the percentage of participation of the Andalusian film industry, hence its necessary revision and updating in the theoretical section that includes from the first cinematographic productions to the year 2015, the last year of which the ICAA and Ministry of Education, Culture and Sport bulletins have been published before the end of this doctoral thesis. Secondly, this thesis focuses on narratives of fiction, leaving out of the study other formats such as short film, experimental video or documentary feature; taking into account the number of viewers, more than 100,000 and its premiere in theaters to select the sample; since dissemination is one of the most important features that keep stereotypes and perpetuate them. The following criteria obey cultural areas as proposed by Zunzunegui (1985) in which a cinematography of its own should account for the cultural particularities of the community that produces it; therefore those films have been selected in which some type of element related to the Andalusian has been presented; but very especially to what from the narratología are understood like existent; that is, characters and scenarios. This is so, since from the Spanish cinematographic field the phenomenon of stereotypy on the Andalusian concerns especially these two components of the story. As for the proposed methodology, we have proceeded to select a series of descriptors that are related to the stereotypical phenomenon on Andalusia that have constituted the discourses of the Spanish type. We have selected 100 descriptors grouped according to the theme of the work, the characters, both in their direct and indirect qualification and the scenarios. The use of descriptors highlights a primordial question, since on the one hand they reveal what types continue to be perpetuated in the Andalusian narratives and which are absent from them. Once established the same, a sequential analysis has been performed both visually and

sonorously, to elucidate how these operate within the filmic discourse, being able to extrapolate the results to the cultural discourse on the Andalusian representation. The results of this research have shown how the narratives produced from the Andalusian cultural industry reformulate through the filmic discourse, the cultural discourse on the Andalusian, since it operates as an integrated subsystem within a larger system such as culture. Thus, as was being exposed, the stereotypes of the Andalusian are reformulated, resulting from their use an ironic or subversive speech, in the films in which they appear. On the other hand, there is a predominance of stories in which stereotypes do not appear, turning to other types of social representations more attached to the historical moment in which they occur, nevertheless a characterization will always be made in popular terms, that is, to town; rather than high strata of society. The inclusion of the middle classes is a novelty in terms of the characters, this fact together with the absence of folkloric traits in the characters makes these social representations a new formulation for the identity constructed in the filmic medium, diversifying the unifying mold that presupposes the cultural stereotype. Also these stories propose a use of speech, or rather, of the dialectal speeches, since these are also diversified, is no longer used exclusively the Sevillian speech associated with the vulgar, but will even be used with some erudition by some characters as the protagonists of *Frente al mar*. As for the spaces, one can conclude that although some stories are confined to the rural area, they are no longer associated with the rural drama, but rather present themselves in order to ironize the rural world as in *Mary, the santa*, or serve to raise secular social conflicts in Andalusia that were overlapping under the imaginary constituted by the Spanish under amorous plots. The predominant city remains Seville, although in this sense there are other less recognizable and iconographic spaces, such as suburban areas. Therefore and to conclude it can be affirmed that the construction that is done in the Andalusian cinematography about its own identity through the film narrative reformulates and constructs new stories in which the identity manifests itself in a more plural and diversified way.

**Keywords:** Stereotype · Andalusian identity · Cinema · Españolada · Cultural studies





1.

---

# INTRODUCCIÓN





## 1.1. PRESENTACIÓN DEL OBJETO Y SU CONTEXTO.

Cuando se inició esta investigación que tiene en su seno una justificación inicial de tipo personalísima como es la de ser una andaluza que vive fuera de su comunidad, lo que a priori no debería suponer ningún tipo de conflicto personal y que en la práctica se trasluce en una serie de clichés con los que se ha de convivir, aunque sea tan solo de pasada. Desde el mundo académico y de forma interdisciplinar se han venido cuestionando tanto genéricamente las funciones de los estereotipos tanto en relación a su función en la sociedad, su función en la percepción o su capacidad constitutiva del *otro* como de manera más localizada en cuanto a comunidades, minorías



Fig. 1. Cartel.

étnicas o de género. En un momento político y social, tanto internacional como nacional, como el actual en el que sedan tensiones entre lo global y lo local, cabe preguntarse una vez más: ¿por qué otra investigación sobre folclore andaluz? ¿Por qué el cine español o el cine andaluz? Esta pregunta guarda una especial relación con la siguiente imagen, que esta investigadora encontró en sus redes sociales a pocos días de finalizar la presente tesis doctoral.

Una imagen que si bien percibimos presenta todo los tópicos referidos a lo que podría ser, no sólo lo andaluz, sino lo español. Un hombre a caballo, vestido con chaqueta de corto y sombrero cordobés. Una chica, con traje de flamenca, mantoncillo, flores en el pelo y grandes pendientes. Un fondo paisajístico con monumentos más emblemáticos y reconocibles — al menos reconocibles para el público al que va dirigido— del pueblo y todo ello enmarcado por el arco superior y donde se presenta un escudo. Diremos más, se trata de un cartel promocional de una feria de un pueblo andaluz sin el texto descriptivo. Pero sin saber esto, si nos tuviéramos que preguntar a qué fecha obedece este cartel no sabríamos muy bien delimitar el tiempo, aunque todos los elementos inducen a pensar que se trataría de principios de siglo. Podríamos hacer



Fig. 2. Cartel El embrujo de Sevilla.

un intento a través de su estilo, que desde luego no recuerda a las vanguardias presentes en esa etapa, sino a un estilo más realista y detallado. En lo personal, en cuanto a su composición retrotrae a otros carteles, esta vez de películas como *El embrujo de Sevilla* (Benito Perojo, 1930) o el monumento homenaje a los hermanos Quintero que hay situado en el Parque del Retiro en Madrid. Sin embargo, una vez insertada la tipografía en el cartel, la sorpresa fue que se trataba del cartel realizado para la feria del presente año 2017. Un cartel que presenta todos los tópicos del folclore andaluz y que como bien expone Gombrich (2012) en cuestión a los estereotipos, la imagen y la noción de verdad obedece al uso de los rasgos más representativos de lo que se presupone en el imaginario del artista, en este caso en alusión al folclore andaluz. Así señala





Fig. 3. Cartel Feria de Aguilar de la Frontera, 2017.

Gombrich que «la información visual específica, los rasgos distintivos [...] se apuntan, por así decir, en un impreso o formulario preexistentes. Y, como tan a menudo ocurre con los formularios, si no prevén ciertas especies de información que a nosotros nos parecen esenciales, tanto peor para la información»

(p.63). No obstante esta declaración del teórico se insertan en un contexto discursivo en el que el artista no conocería de primera mano el objeto de su representación, tan solo unos rasgos primarios de lo que se supone posee este objeto, adecuando lo demás al imaginario preexistente del artista.

En este caso, se hace relevante señalar que es más que evidente que se trata de un cartel con una iconografía clásica de fiesta folclórica. Pero si tenemos en cuenta que el artista es del pueblo y que el cartel va dirigido potencialmente a un público,

bien perteneciente al pueblo, bien a la comarca, el hecho informativo en sí es dado por el texto; es decir, la fecha y la imagen del cartel bien pudiera haber sido abstracta, ya que el receptor conoce de primera mano lo que es una feria y por lo tanto la imagen no hace otra cosa que redundar en la información. Entonces ¿por qué el autor elige esta imagen de tipo iconográfica, manierista y estereotípica?

Esta es una de las preguntas primordiales de la presente investigación, la utilización por parte de artistas y de las instituciones de cierta imagen de lo andaluz como representación, y que en el presente caso obedecen, además a una utilización de estos tópicos iconográficos por parte de una comunidad que se ha esforzado en diluir dicha imagen que hace alusión a una concepción de lo andaluz bajo ciertos idearios constituyendo incluso un término específico como el de *españolada*.

También, se decía que esta imagen no solo podría representar lo andaluz, sino lo español. Es decir, una concepción estereotípica de lo español a través de lo andaluz que en lo artístico e intelectual ha supuesto un debate en el modo de representar a España. Esta cuestión ha encontrado un profuso debate en el ámbito de la crítica cinematográfica a través del binomio, *españolada/españolidad*, cuestión crucial sobre cuál debería ser la imagen de España en sus manifestaciones culturales. Una idea profusamente debatida en la crítica desde la primera mitad del siglo XX. Lo que debería ser la imagen de «lo español» y de cómo, en cierta medida, la imagen de los tópicos andaluces sufrió un proceso metonímico hasta convertirse en una representación de España, para el español y para el extranjero, que pervive hasta nuestros días. Una imagen de Andalucía que procede del imaginario romántico configurado a finales del siglo XIX, coincidente con el desarrollo de la modernidad, el turismo y como no, el cinematógrafo. El capitalismo y la modernidad encontraron pronto la vía, a través del cinema, de expandir y mercantilizar las imágenes de los lugares «pintorescos» como parte de un entramado de promoción turística, así la imagen de España –y Andalucía– sería un producto que vería en el turismo y el cinematógrafo una relación mercantil recíproca. No hay que olvidar que el cine posee

---

la dualidad del producto cultural. Esto es, el film como arte y el film como objeto fabricado y que, como tal, se inserta en un proceso, en la cuál intervienen numerosos factores de producción- realización, montaje, difusión, etc.- que, además, se encuentra inmerso en una industria que abre el espectáculo a las masas. (Sorlin, 1985)

Además, la imagen cinematográfica posee la cualidad de aprehender la realidad, como dice Bazin «De la naturaleza fotográfica del cine resulta efectivamente fácil concluir su realismo» (Bazin, 2008, p.185). El espectador está abierto a aceptar los códigos que se plasmen en la pantalla siempre y cuando tenga una relación de verosimilitud con «lo real», construyendo una realidad, que pasará a ser capital simbólico del imaginario colectivo. En la «necesidad de la ilusión» –como deseo psicológico de sustituir la realidad por su doble- encontramos el deseo del espectador que busca en la pantalla ese reflejo de la realidad, la relación de verosimilitud que se entabla en el discurso cinematográfico (Bazin, 2008).

Por lo tanto nos encontramos ante un producto de carácter artístico, sujeto al devenir de una industria y que además, tiene la cualidad de captar la realidad. Es en este terreno donde entran en juego los estereotipos; puesto que poseen la cualidad de representar a las sociedades que construyen el estereotipo en esa dialéctica entre lo concreto y lo abstracto. Los estereotipos surgen como una herramienta para manejar la idea de una comunidad imaginada; perviven en el subconsciente colectivo de cualquier individuo sea cual sea su adhesión cultural, condicionando su manera de percibir y vivir el mundo que les rodea. El cine en su aspecto narrativo y cultural utiliza los estereotipos como vehículo para manejar la heterogeneidad de una sociedad dada perpetuándolos mediante su reproducción, así como provoca el reconocimiento e identificación con los personajes en un primer momento por parte del espectador, lo que Ubaldo Cuesta (2006, p. 59) llama la «capacidad de categorización», y que cómo este autor ha señalado es clave en la decodificación por parte del espectador .

## **1.2. OBJETIVO PRINCIPAL**

En un sentido amplio, analizamos la construcción de la identidad andaluza en los relatos cinematográficos producidos en Andalucía. En otras palabras, esta investigación aspira a poner en relieve los distintos elementos que definen lo andaluz en las narrativas audiovisuales propuestas desde la comunidad que tengan una relación directa con los elementos identitarios que la definen, así como la transmisión de los valores culturales desde la propia comunidad. En la línea de Shohat y Stam (2002, p. 121) «las tendencias visualizantes del discurso antropológico occidental abrieron el camino para la representación cinematográfica de otros territorios y culturas». La fotografía y posteriormente el cine tomaron el relevo a la palabra escrita en cuanto a la percepción que se tenían de ciertas identidades culturales fuera del discurso dominante, en el caso de España, nacional. Así surgen una serie de estereotipos sobre lo andaluz asociados a unos géneros narrativos, unas temáticas y unos espacios concretos y definidos que sirven de vehículo para cierta construcción identitaria a través del discurso cinematográfico.

## **1.3. JUSTIFICACIÓN Y OPORTUNIDAD**

Investigar el estereotipo de lo andaluz en el cine español y si éstos perviven en el inconsciente colectivo actual de la comunidad a la que hacen referencia mediante el análisis de películas procedentes desde la propia industria cultural andaluza; es un modo de mostrar cierta problemática acerca de la especificidad de la identidad cultural andaluza que algunos autores como José Acosta (1979) han señalado desde los estudios antropológicos. Sin embargo, es una cuestión que desde el ámbito académico de lo fílmico o los estudios culturales ha sido tratado parcialmente.

La investigación del estereotipo andaluz en el cine ha sido estudiado en filmes producidos desde los años veinte hasta la transición democrática pero siempre desde la perspectiva dada desde el cine nacional, su relación con «la española» o desde los estudios culturales de género, centrándose en el papel de la mujer y su representación. El estudio del concepto de identidad está claramente vinculado a las relaciones de poder

que mantienen las comunidades entre sí, es decir, el estereotipo, por su carácter homogeneizador, surge como medida de control de la heterogeneidad. Sin embargo, son muy pocas las propuestas que han señalado el rango de estereotipia de los existentes narrativos y ofrecido, por consiguiente, un catálogo de los distintos tipos de estos elementos de la narración tanto en el plano del contenido como en el de la expresión.

La principal investigación que tiene como objeto de estudio el cine andaluz y la identidad andaluza se encuentra recogido en el artículo de Manuel Trenzado, *La construcción de la identidad andaluza y cultura de masas: el caso del cine andaluz* (2000). Este trabajo analiza la construcción de dicha identidad mediante la representación de Andalucía en películas producidas en esta región desde 1975 hasta 1999. Hace una revisión del significado político de los cines nacionales y el debate surgido sobre esta cuestión tras la caída del régimen franquista.

La cuestión del estereotipo andaluz en el cine español se encuentra recogida en algunas investigaciones sobre «la españolada» como género cinematográfico. Aunque no fue un género que representase en exclusiva lo andaluz, puesto que una de las corrientes que encuentran cabida es la de la imagen de España a través del costumbrismo, ello llevó a los creadores a hacer acopio de elementos regionalistas del panorama español. No obstante, la «andaluzada» fue una gran fuente de inspiración para la creación de estas obras cinematográficas, dada la fuerte tradición enraizada en la literatura, el teatro y otras artes pretéritas al cinematógrafo. Estos estudios vienen dados de la mano del grupo de investigación EHICEROA, siendo Rafael Utrera y José Luis Navarrete Cardero los principales investigadores de la misma.

José Luis Navarrete, con su estudio *La españolada y Sevilla* (2003), hace un seguimiento histórico desde el siglo XVI de la imagen que se da de Andalucía a través de la literatura española que queda encapsulada en el término romántico de «españolada»; aplicado después a una suerte de películas, muchas de ellas dirigidas y producidas fuera de España como *Carmen* de Charles Chaplin, donde sitúa como epicentro la ciudad de Sevilla; así como la sinécdoque que se da entre Andalucía y España. Otra



obra de este investigador en la cual estudia la españolada y su relación con lo andaluz en *Historia de un género cinematográfico: La españolada* (2009). En ella realiza una historia de la españolada de carácter andaluz desde los inicios del cinematógrafo hasta la actualidad. Navarrete estudia la españolada en términos andaluces y el proceso metonímico que transformará el andaluz y Andalucía en la imagen de lo español.

Por su parte Rafael Utrera, con *Españoladas y españolados. Dignidad e indignidad en la filmografía de un género* (1997) realiza un estudio de la noción de españolada que se da en los debates establecidos en la crítica cinematográfica y el ideario franquista acerca de la españolada como representación y su relación con Andalucía.

Rafael Utrera también posee otros estudios de corte historicista con respecto a la cinematografía andaluza como son *El cine de la nacionalidad andaluza. La búsqueda de una compleja identidad* (2007); *Cine en Andalucía. Un informe* (1980) —junto a Juan Fabián Delgado, compiladores de esta obra que recoge todo tipo de textos y documentos vinculados a la producción de cine en Andalucía— o *Las rutas del cine en Andalucía* (2005).

Por su parte, los estudios de género también han contribuido a estudiar el papel de la mujer andaluza en el cine español. Las principales investigaciones, desde el ámbito académico español, vienen dadas por M<sup>a</sup> Jesús Ruiz Muñoz e Inmaculada Sánchez Alarcón; *La imagen de la mujer andaluza en el cine español* (2008) y *La recreación de los estereotipos cinematográficos, un condicionante de las mentalidades: el caso de la mujer andaluza en el cine español* (2000); dos obras que estudian el papel de la mujer andaluza en la cinematografía española.

Desde el ámbito anglosajón, Jo Labanyi se ha encargado de estudiar los estereotipos femeninos y su papel en el discurso político en el cine folclórico franquista. Así encontramos *Musical battles: populism and hegemony in the early Francoist folkloric film musical* (2003); *Miscegenation, nation formation and cross-racial identification in the early Francoist folkloric musical* (2000); *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción* (2004); o *Raza, género y denegación*

*en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas de folclóricas* (1999). Labanyi se centra en las teorías coloniales para investigar la identidad femenina en el musical folclórico, definiéndola en términos de mestizaje e hibridación donde la mujer andaluza y la etnia gígitas se convierten en el *Otro* del cine español.

La cuestión de la identidad andaluza se encuentra estudiada a través de obras de corte historicista, sociológico y antropológico como *Historia y cultura del pueblo andaluz. Algunos elementos metodológicos y políticos* (1979) de José Acosta Sánchez, *La “cuestión nacional” andaluza y los intereses de clase* (1978) de José Aumente o *La identidad cultural de Andalucía: aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias* (2008) de Isidoro Moreno.

Estas teorías explican las relaciones de poder entre Andalucía y el Estado durante el siglo XX, también explicarían la formación de los estereotipos andaluces históricamente y la metonimia sufrida en la identificación de lo andaluz con lo español, desde otras perspectivas extranjeras, siendo asumidas por el Estado en su conjunto.

## 1.4. FINALIDAD

El interés de este proyecto se centra en análisis de la respuesta cultural que ofrece la comunidad andaluza ante la representación de «lo andaluz» en sentido discursivo y se plantea la hipótesis de que la estereotipia que ha definido y caracterizado «lo andaluz» en el cine español se ha reformulado a través de los productos culturales, concretamente el cine como caso de estudio, que se genera desde la propia comunidad andaluza.

Así, encontramos que el primero objetivo de este texto es el de investigar acerca de la imagen que se da del andaluz y de Andalucía a través de los diferentes textos que versan sobre la españolada, las temáticas y los tópicos que fraguan los estereotipos del andaluz anexionándolos al imaginario social. Como segundo objetivo marcado está realizar una taxonomía de los mismos. Un tercer objetivo es comprobar mediante el análisis la representación de lo andaluz y Andalucía a través de la muestra seleccionada de cine producido en Andalucía. Y por último, un cuarto objetivo es discernir si la identidad andaluza que reflejan los estereotipos de lo andaluz

propuesto por la españolada como visión externa de una identidad dada se perpetúan en la visión de esa identidad que pudiera darse desde la propia cinematografía andaluza o si por el contrario, ofrece una resistencia al modelo propuesto.

## **1.5. ESTRUCTURA**

El presente trabajo de investigación se estructura principalmente en dos grandes partes diferenciadas, las cuales sin embargo son complementarias. El primer bloque referente al marco teórico intenta asentar las bases teóricas y conceptuales en las que se fundamenta el análisis de estudio de caso propuesto en el segundo bloque.

Así, consecutivamente a esta introducción se encuentra el «marco teórico y estado de la cuestión» que abre con el primer apartado «identidad colectiva: representación, identidad y estudios culturales» en el que se trata de manera teórica y conceptual el enfoque dado a todo el trabajo de investigación. En primera instancia se hace alusión al prisma antiesencialista en el que se posiciona esta investigación, aludiendo a las diversas teorías que han tratado los conceptos principales manejados en la investigación como puede ser la noción de estereotipo, de representación social y el peso que ejercen sobre la construcción social de la realidad. También apoyarán el enfoque general dado al estudio sirviendo de base las teorías post-colonialistas y el enfrentamiento que proponen entre la imagen cultural de *lo otro* frente al mundo civilizado, el de *lo normal*, visiones culturales estereotipadas dadas desde fuera de la comunidad a la que hacen referente. La revisión de la bibliografía científica en torno al tema servirá para aportar los datos necesarios acerca de cómo se han configurado tradicionalmente estos estereotipos en la cinematografía española.

En el siguiente apartado «España como un Oriente en Europa» da cuenta de los relatos establecidos tanto por los extranjeros en un primer lugar sobre la imagen de España a través de los libros de viajes y los relatos de ficción que configuraron la identidad española como otro dentro de los límites territoriales europeos, no así del imaginario. También se trata en este apartado, la formación discursiva sobre Andalucía dentro

---

de la propia formación del concepto de nación española, pasando por las políticas imperialistas hasta los relatos de distintos literatos, teóricos y filósofos que han configurado lo andaluz como un *otro* dentro de la concepción de la propia nación española.

El tercer apartado «Un género cinematográfico con raíces del siglo XVI» se realiza una exploración de tipo bibliográfico y hemerográfico por las distintas influencias literarias, escénicas y musicales que han contribuido y constituido esta formación discursiva que cristalizaría en el cinema español; dando como resultado una serie de narrativas de corte costumbristas a las cuales se encuentran asociados unos temas, estereotipos y escenarios andaluces concretos que la cinematografía española heredaría y perpetuaría.

El cuarto apartado «Españolada Vs. Españolidad: el eterno debate sobre la representación de una identidad nacional» se ha centrado en la formación discursiva sobre la imagen de España que la crítica cinematográfica propuso desde sus orígenes, dos modelos de representación entre los cuales lo andaluz tiene un gran peso entre lo que los escritores de cine entendían como españolada.

En el quinto apartado «La Tentación Española» llamado así por el capítulo que Televisión Española, a través de su serie documental *Imágenes Perdidas*, dedicó al cine de costumbrista en el mudo, en el que se hace alusión a la recurrencia de imágenes estereotípicas sobre el folclore para competir con el resto de cinematografías extranjeras. Por lo que en este apartado se hace una revisión de tipo histórico, acerca de las temáticas y personajes que guardan relación con el proceso metonímico por el cual lo andaluz se convirtió en símbolo de lo español. En él se revisa desde el punto de vista cinematográfico todas las ideas desarrolladas en apartados anteriores, así como la configuración cinematográfica de los estereotipos andaluces en la gran pantalla.

Por último, «Cine andaluz: cine en Andalucía o cine desde Andalucía» explora la producción cinematográfica andaluza desde el punto de vista industrial del largometraje de ficción. En este apartado se ha revisado, a través de la bibliografía la historia del cine producido en Andalucía, así como se

ha actualizado, ya que sin ello no sería posible realizar el análisis posterior.

La segunda parte de este texto abre con «el diseño de la investigación», en la que se recogen todos los elementos necesarios que justifiquen el modelo científico, que al fin y al cabo, es lo que distingue al analista del crítico (Zumalde, 2011). En él se encuentran recogidos la hipótesis sobre la que se organiza toda la labor investigadora que parte de la afirmación de que la construcción discursiva de la identidad andaluza a través de estereotipos realizada en la cinematografía española, como producto cultural, es reformulada en los relatos producidos desde la industria autonómica. Con base en esta premisa inicial, se desarrollan una serie de objetivos que guardan relación con la misma, así como unas preguntas de investigación acerca de los relatos producidos sobre lo andaluz, tanto en cuanto, estos construyen un discurso cultural acerca de la identidad andaluza. A continuación se detalla la metodología escogida para la verificación o refutación de las hipótesis propuestas.

En el «análisis e interpretación de los resultados» se establecen una serie de apartados en función de la temática de las películas analizadas, otro para los personajes y un último dedicado a los escenarios. En todos ellos se realiza una exposición sobre los rasgos presentes y ausentes empleados para el análisis, así como una interpretación de los datos extractados del análisis de secuencias en función de los existentes que ponen en relación el discurso fílmico con el cultural.

Por consiguiente, el siguiente apartado «Conclusiones» se ha dedicado a la revisión de las hipótesis, tanto general como específicas en función de los resultados extraídos en el análisis, procediendo a su verificación, total o parcial, o en el que caso de que proceda su refutación.

Por último se incluyen dos apartados en los que realiza una autocrítica al propio trabajo de investigación como es el de «Discusión» así como se establecen nuevas líneas de investigación que han quedado pendientes en este trabajo, por ejemplo como sería un análisis centrado en la recepción como

parte complementaria al análisis fílmico propuesto en esta investigación.

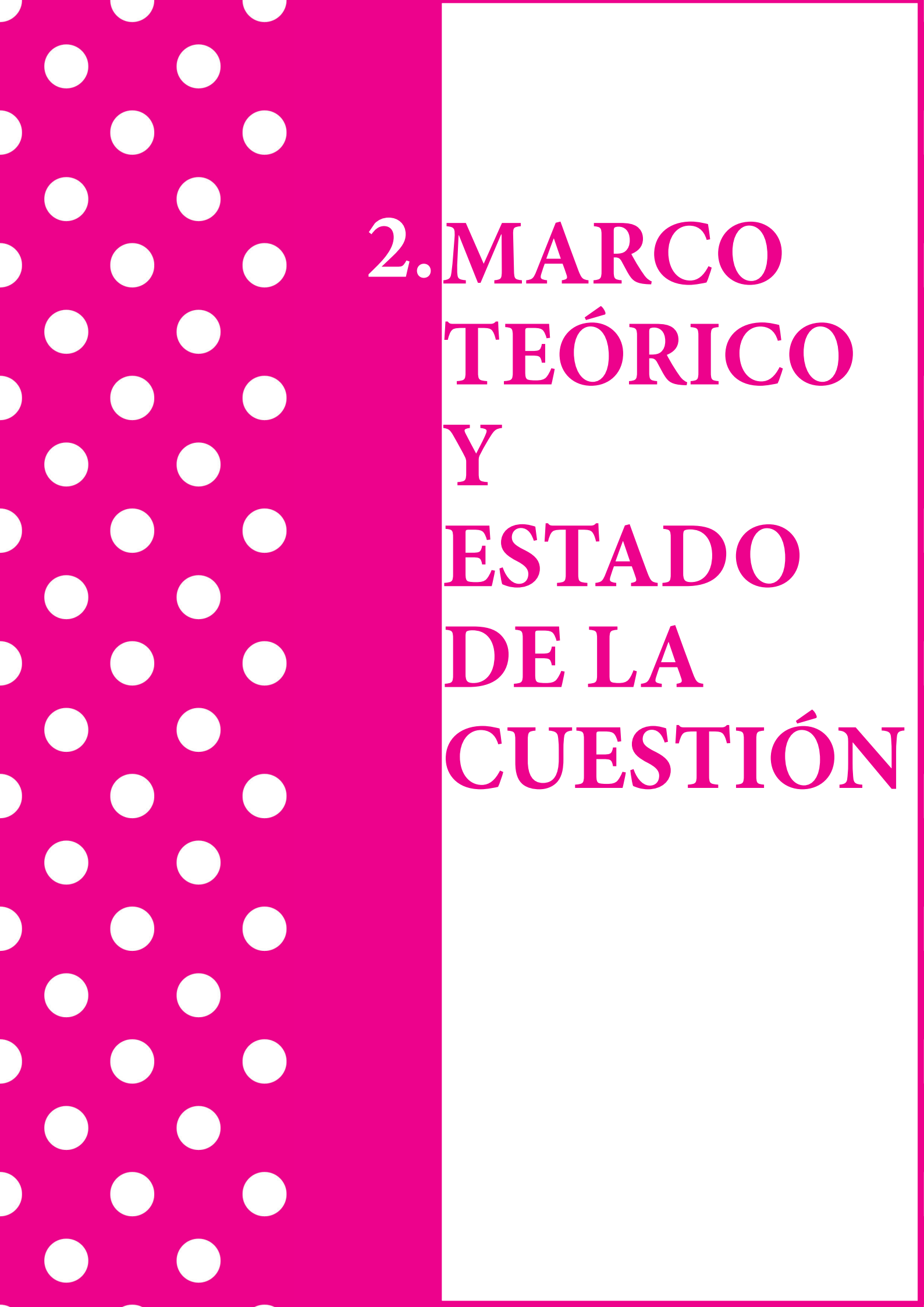
Los últimos apartados están dedicados a los documentos anexados que pudieran ser de relevancia para la investigación, así como una relación bibliográfica y filmográfica de las películas revisadas y tratadas en el trabajo.











## 2. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN



## 2.1. IDENTIDAD COLECTIVA: REPRESENTACIÓN, IDENTIDAD Y ESTUDIOS CULTURALES

El concepto de «identidad», desde una perspectiva psicológica, remite al individuo; sin embargo, al hablar de «identidades colectivas» hacemos referencia, desde una perspectiva antropológica o sociológica, a la idea de algo que existe de manera externa a la persona y que les induce a comportarse de unas maneras determinadas (Durkheim, 1982, p. 52). Estas identidades se asientan en la base de una serie de cualidades compartidas por la comunidad que los representan como colectivo (DiMaggio, 1997, p. 274).

En este primer párrafo, ya se han citado los dos conceptos que vertebran esta investigación: Identidad y Representación. Pero para comprender la perspectiva que tomamos con respecto a ellos, debemos aclarar que nuestro punto de partida se asienta en la premisa de que un filme es un producto cultural tal como se concibe en los *Cultural Studies*; esto es como un objeto capaz de crear o promover significados; y que a su vez está ligado a ciertas prácticas sociales. Pero, ¿qué es cultura?, ¿Qué es un producto cultural? Y ¿cómo atañe a los conceptos de representación e identidad? Tal como expone Raymond Williams en su obra *Keywords* (1976) y posteriormente Stuart Hall (1997), *culture* es una de las palabras más complejas de definir, adquiere un significado en función de la disciplina que la esgrima, pero para la que nos interesa en esta investigación, Williams dirá:

*Culture is an independent noun, an abstract process or the product of such a process [...] in history and cultural studies the reference is primarily to signifying or symbolic systems. This often confuses but even more often conceals the central question of the relations between 'material' and 'symbolic' production, which in some recent argument have to be related rather than contrasted* (1997, pp. 88-91)

Es en esta línea que Paul du Gay y Stuart Hall hablan de la cultura como un «sistema completo de vida», «de producción y circulación del sentido» (Du Gay et al, 1997, p. 13), de «sentidos compartidos» en unas fases en las que se dan un conjunto de

prácticas culturales «proceso en el que se dan un conjunto de prácticas»(Hall, 1997, p.2) culturales<sup>1</sup>. Tanto Du Gay como Hall inciden en el enfoque constructivista<sup>2</sup> sobre la producción del sentido, que se genera dentro de lo que él llama *circuite of culture* y en la que intervienen cinco elementos que se interrelacionan unos con otros dialécticamente: regulación, producción, representación, identidad y consumo.

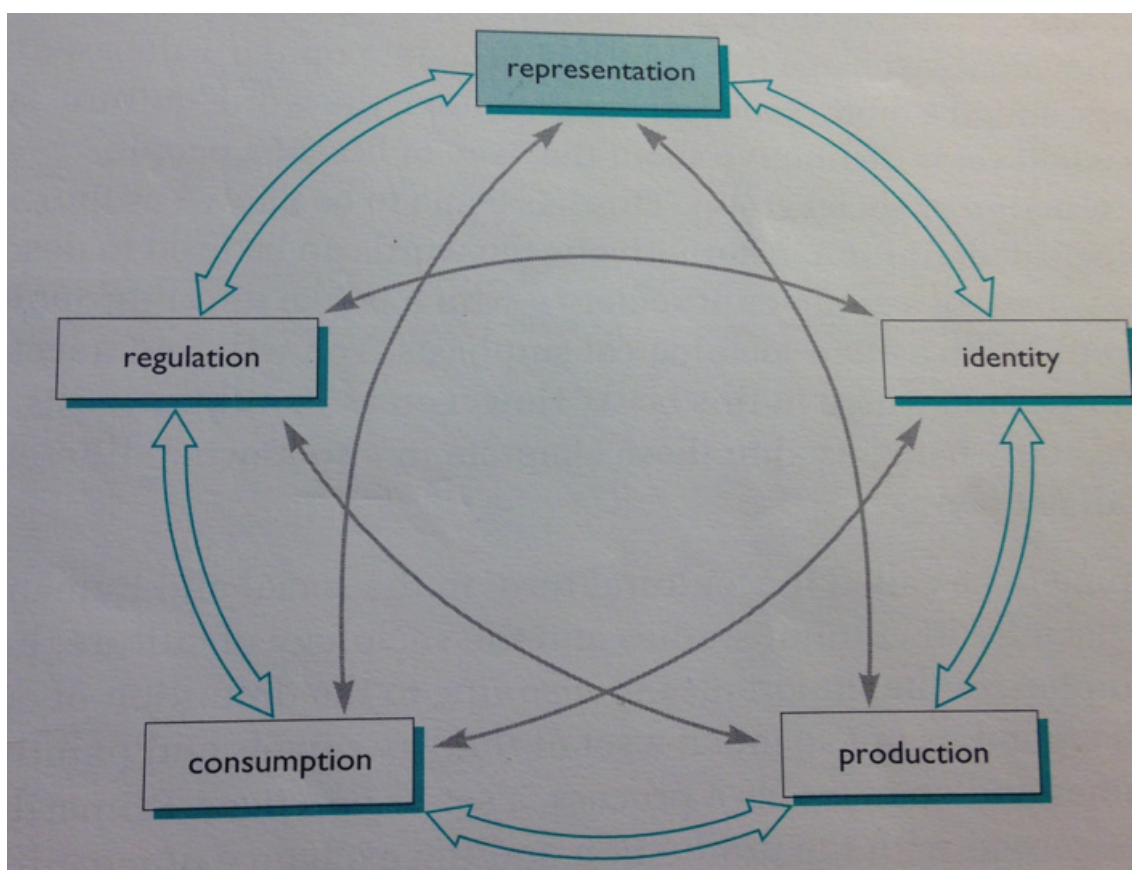


Fig.4. Esquema del circuito de la cultura. Fuente: Hall, S. (e.d.). 2003. *Representation. Cultural representations and signifying practices*. London: Sage Productions

Hall (1997) expone que nuestras conductas y prácticas están reguladas y organizadas por los sentidos; en la medida en la que estos coadyuvan a asentar las reglas y convenciones sociales por las que la vida en sociedad está regida y ordenada. Así mismo, también participa de ello aquellos agentes que desean regular las conductas e ideas acerca de los ‘otros’, es decir, la diferencia; compartiendo tanto sus estructuras

<sup>1</sup> Traducción propia de «whole way of life» y como «the production and circulation of meaning» (Du Gay et al, 1997, p. 13); de «share meanings» (Hall, 1997, p.1) y de «a process, a set of practices»

<sup>2</sup> Hall (1997, p. 15) habla de tres enfoques: *reflective*, *intentional* y *constructionist*

como sus formas:

In other words, the question of meaning arise in relation to *all* the different moments or practices in our ‘cultural circuit’ —in the construction of identity and the marking of difference, in production and consumption as well as the regulation of social conduct. However, in all these instances, and at all these different institutional sites, one of the privileged ‘media’ through which meaning is produced and circulated is *language* (Hall, 1997, p. 4)

Por lo tanto, Hall propone una visión constructivista de la identidad y no esencialista, esto es «cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos» (Hall, 2003, pp.17-18):

Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella. [...] no el presunto retorno a las raíces sino una aceptación de nuestros “derroteros”. Surgen de la narrativización del yo, pero la naturaleza necesariamente ficcional de este proceso no socava en modo alguno su efectividad discursiva, material o política, aun cuando la pertenencia, la “sutura en el relato” a través de la cual surgen las identidades resida, en parte, en lo imaginario (así como en lo simbólico) y, por lo tanto, siempre se construya en parte en la fantasía o, al menos, dentro de un campo fantasmático (Hall, 2003, p.18)

Lawrence Grossberg, en el capítulo *Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?* (1996) de la citada compilación de Hall, realiza una crítica a la tendencia de los estudios culturales en los que los enfoques sobre la identidad se debaten entre el esencialismo y el antiesencialismo o en terminología teórica, es «una distinción histórica y estratégica» (1997, p.151). Ambas posturas se postulan de un modo antitético. Mientras que el primer modelo se posiciona en el lugar del origen común que determina y define su esencia. A esto hay que añadir una estructura común, haciendo una propuesta identitaria plenamente constituida y distintiva de otra; así

como trata de transmutar o recusar las imágenes negativas que se puedan tener de ella por otras positivas.

Por su parte, el segundo modelo niega esa constitución plena de las identidades, así como su origen universal; cambiándolo por un proceso de tipo temporal donde éstas se originan en la dialéctica de la diferencia. Es decir, «la identidad es una representación estructurada que sólo alcanza su carácter positivo a través del estrecho ojo de lo negativo. Antes de poder construirse, debe atravesar el ojo de la aguja del otro» (Hall, 1991, pág. 21).

Llegados aquí, Grossberg ha señalado que las disputas en torno a la noción de identidad, la adecuación o distorsión pierden cierto sentido, en pos de otra ideal; la de la política de la representación; es decir «cuestionar el modo de producción y asunción de las identidades a través de las prácticas de la representación» (Grossberg, 1997, p. 153). Todo ello contribuye a cristalizar una serie de imágenes de espacialidad y temporalidad, a las cuales se refiere como «*difference*, fragmentación, hibridez, frontera y diáspora» (Grossberg, 1997, p. 153).

Por lo que cuando hablamos de identidad andaluza, no nos estamos refiriendo a una reivindicación de corte esencialista, el «yo colectivo o verdadero» de un pueblo, basado en su historia o la negación de su historia, sino a la construcción de la representación dentro de un campo fantasmático como es el cine, concretamente en la cinematografía andaluza.

### **2.1.1. El estereotipo**

El estereotipo ha constituido el objeto de estudio en diferentes enfoques disciplinares, desde la psicología social, la antropología, los estudios culturales, la teoría fílmica, la historia del arte, la narratología o la lingüística. Todas ellas realizan aportaciones sobre el fenómeno de la estereotipia, desde su constitución, funcionalidad o construcción; así como diferentes enfoques metodológicos para su estudio. Sin embargo, todas ellas tienen en común el otorgar al estereotipo una serie de características intrínsecas en su definición: fijeza, molde y repetición.

Una de las disciplinas que más han aportado a la teoría del estereotipo es la

psicología social. La acuñación, dentro de las ciencias sociales, se le debe al teórico Walter Lippmann, que en su obra *La opinión pública* (1922) establece el carácter funcional del estereotipo en relación a la percepción de lo que nos rodea. Lippmann recoge la idea de John Dewey de que el mundo es una «gran confusión radiante y bulliciosa» (Dewey citado en Lippmann, 2003; p.81) y en la que los estereotipos funcionan como herramienta de economía de la energía necesaria para aprehender la realidad: «seleccionamos lo que nuestra cultura ya ha definido por nosotros, de manera que tendemos a percibir lo que hemos elegido en forma de estereotipos culturales» (Lippmann, 2003; p.82). Esto está en consonancia con el *hábito de la percepción* que describe Dewey «consiste, pues, en introducir (a) concreción y diferenciación, y (b) consistencia o estabilidad de significado en lo que de lo contrario permanecerá vago y cambiante» (Dewey en Lippmann, 2003; p.82). Por tanto, el estereotipo cultural sería la clave por la cual (re)conocemos el medio que nos rodea, así mismo nos permite diferenciar y consolidar nuestras percepciones del mundo. A esta función Lippmann añade dos más, la de economía; sin ellos quedaríamos extenuados en el intento de conocer lo que nos rodea; y la de defensa; definen el lugar que ocupamos en la sociedad «cualquier alteración de nuestros estereotipos nos parezca un ataque contra los mismísimos pilares del universo» (Lippmann, 2003; p.93). Schweinitz (2011) nos traslada la idea de que en la obra de Lippmann, la construcción del estereotipo está íntimamente ligada a la subjetividad, como método práctico de selección y recorte de lo real que siempre depende de los intereses y la posición del sujeto que la realiza (Schweinitz, 2011; p.7). El segundo punto sobre la teoría de los estereotipos de Lippmann es que estos se encuentran en el centro de lo que él llama «códigos morales», mediante los cuales nos relacionamos y están sujetos a la normalización socio-cultural, lo que Schweinitz llama «*intersubjective systems of integration*» (Schweinitz, 2011; p.7).

Sin embargo, como dicen Amossy y Herschberg (2010), desde los años cincuenta, el estudio de este fenómeno ha demostrado que no siempre es necesario un conocimiento directo de esta realidad, de hecho, estos autores señalan que es un



conocimiento de «segunda mano» tal como muchas afirmaciones de nuestro sistema de creencias compartidas (Harding, 1968 en Amossy y Herschberg, 2010, p. 33). La estereotipia, en especial en relación a lo étnico y racial, despertó un gran interés a principios del siglo XX dado el impacto que constituyen estas aseveración en relación a la identidad social. Por lo que en la década de los treinta se realiza un estudio pionero de tipo empírico sobre los estereotipos raciales que inicia uno de los enfoques metodológicos con referencia a estos estudios (Amossy y Herschberg, 2010; Schweinitz, 2011). Daniel Katz y Kenneth Braly repartieron a cien estudiantes unos cuestionarios en los que aparecían ochenta y cuatro adjetivos seleccionados, los cuales tenían que ser atribuidos a diez grupos diferentes y posteriormente subrayar los cinco más relevantes de cada grupo. En palabras de Schweinitz (2011), estos estudios ponen de relieve una serie de características de los estereotipos que fundarán distintos centros de estudio con relación a la estereotipia:

Los estereotipos están pensados para ser (1) los dispositivos mentales relativamente permanentes de un individuo (*estabilidad*); (2) intersubjetivamente distribuidos dentro de ciertas formaciones sociales, por las cuales se asumen las funciones de creación de consenso y estandarización (*conformidad*); por lo tanto, (3) no se basan, o al menos raramente lo hacen, en experiencias personales, sino que son principalmente transmitidos socialmente (*fuentes de segunda mano*); además (4) están limitados a una simple combinación de unas pocas características (*reducción*); y (5) acompañados por fuertes sentimientos (*coloración afectiva*). Finalmente, (6) actuando de manera automática, los estereotipos son considerados substancialmente capaces de interferir en el proceso de percepción y juicio, y (7) los estereotipos son frecuentemente atribuidos al estatus de juicios inapropiados (*inadecuación*)<sup>3</sup> (Schweinitz,

---

3 Traducción propia de texto «Stereotypes are thought to be (1) the relatively permanent mental fixtures of an individual (*stability*); (2) intersubjectively distributed within certain social formations, for which they assume the functions of consensus building and standardization (*conformity*); therefore, (3) they do not, or only seldom, rely on personal experience but are primarily socially

2011; p.5)

Otro de los ejes centrales en estas disciplinas será la cuestión del prejuicio y la adecuación a lo real. Mientras que el estereotipo, para muchos de estos psicólogos supone un sistema de creencias relativas a un grupo, el prejuicio hace alusión a un componente emocional y una actitud adoptada; por lo que desde la década de los sesenta se hará una triple partición que establece el componente cognitivo, el componente afectivo y el componente comportamental; es decir, el estereotipo en sí, el juicio de valor y la actitud que se toma frente a este por parte del grupo (Amossy y Herschberg, 2010, p. 39).

Robyn Quin y Barrie McMahon (1989) exponen en referencia a esto y ya desde una perspectiva constructivista, que los estereotipos son construcciones sociales que están referidas a grupos sociales. Estas construcciones se realizan en unos criterios de selección y recorte de la realidad, basados en los juicios de valor, una opinión, que se tengan sobre la comunidad, siendo positivos o negativos (Quin & McMahon, 1989, p.p.139-140).

Por su parte, con respecto a la adecuación a lo real, Amossy y Herschberg señalan que «los estereotipos pueden propagarse por fuera de toda base objetiva» (2010, p. 40) y en el que los medios de comunicación favorecen esta difusión, ya que el contacto con comunidades se establece mediante las representaciones que de ellas se hace en los *mass media*.

Ella Sohat y Robert Stam en su obra *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación* publicada por primera vez en 1994, realizan una crítica con respecto a los estudios sobre representación étnica y racial, en relación a los estereotipos y su adhesión al concepto de verdad. Para los autores, estas teorías han operado desde una perspectiva correctiva; es decir, tratando de mostrar los errores o desviaciones que proponen los estereotipos, desenmascarándola y operando sobre la idea de *verdad* de una comunidad de manera esencialista, como si fuese una única realidad indiscutible y accesible. Por tanto, la veracidad y desviación del ser colectivo estará en la base de los deba-

---

communicated (*second-hand nature*); in addition, (4) they are limited to the simple combination of a few characteristics (*reduction*) and (5) accompanied by strong feelings (*affective coloration*). Finally, (6) functioning automatically, stereotypes are considered to substantially interfere with the processes of perception and judgment, and (7) stereotypes are often ascribed the status of inappropriate judgments (*inadequacy*)» (Schweinitz, 2011; p.5)

tes sobre la representación de las comunidades, como veremos que ocurre después en relación a la crítica cinematográfica y el concepto de cine nacional, «los debates sobre la representación étnica a menudo se vienen abajo precisamente por abordar esta cuestión de “realismo”, y a veces conducen a un *impasse* en el que los varios espectadores o críticos defienden su versión de lo “real”» (Sohat y Stam, 2002, p. 185).

Para estos autores la aportación del postestructuralismo es básica en este sentido, ya que «nos recuerda que vivimos dentro del lenguaje y la representación, que no tenemos acceso a *lo real*. Sin embargo, estos discursos artísticos articulan en su construcción la «referencia a una vida social común. Las ficciones fílmicas ponen en juego ideas reales no sólo sobre el espacio y el tiempo sino también sobre las relaciones sociales y culturales (Sohat y Stam, 2002, p. 186).

### **2.1.2. Las representaciones sociales**

En la década de los sesenta surge una nueva corriente en relación a la identidad colectiva. Serge Moscovici (1961) en *El psicoanálisis, su imagen y su público* revitaliza el concepto durkheimniano de *representaciones colectivas* con el de *representaciones sociales*; las cuales operan como un sistema cognitivo más abierto que las teorías del estereotipo (Ramírez Plasencia, 2007, Materán, 2008):

En psicología social, la definición de su objeto propio ha conducido a los investigadores a centrarse sobre los fenómenos de interacción y de comunicación, situando el estudio de las representaciones sociales en el espacio intermedio tejido por las relaciones sociales (Jodelet, 2008, p. 34)

Son concebidas como construcciones simbólicas más que como reflejo del significado o un producto mental; por lo que son susceptibles a los cambios, tanto en cuanto son interpretaciones condicionadas por los diferentes aspectos socioculturales; así, aparecen asociadas al lenguaje y las prácticas sociales (Materán, 2008 p.p. 243-244).

Es en este punto cuando se hacen relevantes las aportaciones de la lingüística y la semiótica. Como bien expone Stuart Hall (1997) hay tres enfoques principales en cuanto

a la representación y la producción de sentido dentro del lenguaje; el enfoque reflexivo — *reflective approach*— en el que el sentido se construye mediante la relación mimética con la realidad y el lenguaje funciona como espejo; el enfoque intencional —*intentional approach*— de modo opuesto al anterior, en el que el sentido del lenguaje es el que el autor le otorga, es decir «*Words mean what the author intends they should mean*» (Hall, 2003/1997, p. 25). Por último, el enfoque constructivista del sentido — *constructivist or constructionist approach*— en el que el sentido es construido por nosotros usando sistemas representacionales, como los conceptos o los signos. (Hall, pp. 24-25)

Este último enfoque es el que interesa al autor, y al circuito de la producción de sentido mediante la representación en las prácticas culturales, que a su vez va aparejado a dos aproximaciones en esta teoría. De una parte al lenguaje y la significación para la producción de sentido, desde la semiótica con Saussure y Barthes; de otra, las nociones de discurso y prácticas discursivas de producción de conocimiento de Foucault.

### **2.1.3. De lingüística y semiótica**

La aportación de la lingüística de Saussure es su «visión general de la representación así como la influencia de su modelo del lenguaje, el cual ha perfilado el enfoque semiótico del problema de la representación en distintos campos culturales» (Hall, 2003, p. 30). Saussure define el lenguaje como sistema de signos fijado por códigos culturales. El alcance de esta afirmación ha sido importante en cuanto a las ciencias sociales se refiere.

Hall nos remite a Saussure en su definición de el signo y su doble composición; el significante —una forma— y su significado— la idea o concepto con la que se asocia esta forma—. Para que se produzca sentido, es necesario que los significantes estén organizados en «un sistema de diferencias , es más, como continúa Hall, «la relación entre el significante y lo significado, [...] está fijado por nuestros códigos culturales»(Hall, 2003, p.32)

Las implicaciones de este argumento son de largo alcance para una teoría de la representación y para nuestra comprensión de la cultura. Si la relación entre un significante y un significado es el resultado de un sistema de convenciones sociales específico de cada sociedad y de cada momento histórico – entonces todos los sentidos son producidos dentro de cada historia y cultura (Hall, 2003, p. 32)

A decir de Hall, la recopilación de ensayos sobre el mito que realiza Roland Barthes, *Mitologías* (1972), incorpora el enfoque semiótico a la lectura de la cultura popular. En este enfoque, la producción de sentido puede venir dada a través de objetos que pueden funcionar como significantes, jugando el papel de signos.

El argumento subyacente al enfoque semiótico es que, dado que todos los objetos culturales conllevan sentido, y todas las prácticas culturales dependen del sentido, todos entonces deben hacer uso de los signos; y en la medida que lo hacen, deben trabajar como trabaja el lenguaje, y ser susceptibles de un análisis que haga uso básico de los conceptos lingüísticos de Saussure (Hall, 2003, p.)

Barthes expone que para pasar de un nivel lingüístico del signo a un nivel cultural más amplio deben darse dos operaciones vinculadas al proceso de representación. El primer nivel, llamado «denotativo», de tipo descriptivo, el cual es un código básico; y un segundo nivel «connotativo». Pero para que estas operaciones puedan darse necesitamos unos códigos culturales compartidos (Hall, 2003, p. 38). Por tanto, la producción de sentidos depende de la interpretación, es decir «la interpretación está sostenida por nuestro uso activo del código —*codificar*, poner las cosas dentro del código—y por la interpretación de la persona que está al otro lado y hace la *descodificación*» (Hall, 2003, p. 62) y que además está adscrita a una temporalidad cultural.

## 2.1.4 El discurso como sistema de representación

Se decía al principio que el otro aporte a esta aproximación de tipo constructivista venía dado por Foucault y sus teorías sobre el discurso, el poder, el conocimiento y el sujeto. Este enfoque es determinante en las teorías postcoloniales de la formación de las identidades colectivas, como se verá en siguientes epígrafes.

El discurso en Foucault «construye un tópico», tanto en cuanto el autor entiende por discurso «un conjunto de aserciones que permiten a un lenguaje hablar—un modo de representar conocimiento sobre— un tópico particular en un momento histórico particular» (Hall, 1997, p.44). Es decir, su preocupación principal se centra en la producción de sentido y para el autor, esto sólo se da en el discurso. Por lo que es el discurso y no los objetos en sí mismos los que producen conocimiento y éste, es a su vez, regulado a través de las prácticas discursivas<sup>4</sup> dadas en un contexto socio-histórico concreto. A su vez, no solo se distancia en este punto del modelo lingüístico, sino también de la dialéctica marxista.

## 2.1.5. El poder

Hall señala que «la relación entre discurso, conocimiento y poder marcó un desarrollo significativo en el enfoque *construccionista* de la representación»(47). Foucault pone el foco en cómo el poder opera dentro de un aparato institucional. Si la teoría marxista y hegeliana proponían la dialéctica como fuente producción del conocimiento con base en la economía de una sociedad; es decir, las ideas dominantes son la de las clases dominantes<sup>5</sup> y correspondía a sus intereses dominantes. Foucault se desvincula, no negando la existencia de las clases, sino el reduccionismo de esta aseveración al ámbito económico, así como también criticaría el reclamo de «verdad» contra el prisma

---

4 Uno de los ejemplos que toma Stuart Hall para explicar a qué se refiere como prácticas discursivas: «Siempre ha habido relaciones sexuales. Pero ‘sexualidad’, decía Foucault, como un modo específico de hablar sobre, estudiar y regular el deseo sexual, sus secretos y fantasías, sólo apareció en las sociedades occidentales en un momento histórico particular (Foucault, 1978)

5 La dialéctica influenciará en teóricos andaluces en su búsqueda de respuestas a la cuestión identitaria andaluza, especialmente en los realizados a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta como los realizados por José Acosta Sánchez (1978, 1979, 1980)

distorsionante del conocimiento burgués (Hall, 1997, p. 48). Según el filósofo, la «verdad» absoluta se encuentra en el discurso; y a su vez en las formas del juego del poder.

### **2.1.6. Teorías postcoloniales: una teorización sobre las identidades colectivas**

Edward Said, considerado uno de los pioneros en los estudios postcoloniales, impulsó el tema de la formación de las identidades colectivas que operan dentro de un sistema colonial en su obra *Orientalismo* en 1978, en las que las relaciones de poder entre el binomio Occidente/Oriente generan un discurso en el que la clase dominante construye la identidad de la clase subalterna. Jo Labanyi (2004), la cual ha aplicado esta teoría a la configuración estereotípica en el musical folclórico español, lo expone con gran acierto:

Para Said, el ‘Oriente’ (la imagen occidental del mundo islámico) ha representado para el Occidente (el mundo cristiano) los impulsos que este ha reprimido en sí mismo (fundamentalmente, el sexo y la violencia). Por tanto, el ‘Oriente’ es un espacio imaginario donde se permite la satisfacción de los impulsos controlados ‘en casa’. Así que el ‘Oriente’, desde el principio, ha sido un discurso ligado al turismo -al viaje (real o imaginario) a una zona (siempre imaginaria) libre de las restricciones de la vida llamada ‘civilizada’ (Labanyi, 2004, pp.8-9).

Por tanto, el territorio que propone Said es de tipo discursivo, más que geográfico; se trata de una sociedad imaginada en la que el espacio es de tipo mental; un «espacio familiar» en confrontación con otro que «no es familiar» dejando atrás las fronteras geográficas, y se plasma en una imagen de ‘lo Otro’. «Lo nuestro» en confrontación con lo «suyo», todo lo que no pertenece al ‘nos’ se distingue y pasa a formar parte de este territorio imaginario, sin ser necesario que éstos conocer esta distinción: «‘ellos’ pasa a ser ‘ellos’ y tanto su territorio como su mentalidad son diferentes a los ‘nuestros’» (Said, 2007, p.52).



Este ‘Oriente’ imaginario, se encuentra cargado de mitos y leyendas, debido al auge de los estudios orientales en el siglo XVIII y que continuará en el siglo XIX. Said expone que los orientalistas –europeos– se acercaban a oriente de una manera textual en el sentido etimológico de la palabra, es decir, a través de los diferentes textos que versaban sobre Oriente; por lo que el orientalista se forjará una representación mental de lo que es Oriente. Así, señala que en una de las obras más importantes sobre estudios orientales de esta época, recoge la acepción de lo oriental de esta manera:

La descripción enciclopédica del orientalismo desde aproximadamente 1765 hasta 1850, realizada por Raymond Schwab en su obra *La Renaissance orientale* [...] opinaba que la palabra «oriental» describía un entusiasmo de aficionado o de profesional por todo lo asiático, y que era un maravilloso sinónimo de lo exótico, lo misterioso, lo profundo y lo seminal (Said, 2007, p.83).

Es esta visión de lo ‘oriental’, la que está constituida por estereotipos que el orientalista desarrolla en su intento de aproximarse al conocimiento sobre su objeto de estudio, un conocimiento de *segunda mano*. Así, el estereotipo se convierte en la herramienta discursiva de las teorías postcoloniales. El europeo/occidental ve al oriental a través de un prisma homogeneizador, y necesita de esta simplificación, que a modo de paraguas engloba todo lo que es diferente a ese «nosotros», para formar su esquema mental del significante de ‘Oriente’. Esto es lo que Said llama *orientalizar lo Oriental* (Said, 2007).

Con el Romanticismo europeo del siglo XIX, la modernización y el capitalismo llega el inicio del turismo; ‘Oriente’ se convierte en un lugar que visitar, ya que la imagen que se tiene del mismo se plasma en una representación atractiva y sensual orientada al escapismo. Un lugar que visitar por mágico y salvaje, un lugar en el que vivir aventuras, escapando del mundo del dominio y la razón que representa *Occidente*; pero sabiendo que se está de paso, siempre se puede volver ‘a casa’. Oriente no es un lugar para ‘vivir’; no posee fronteras reales, sino que es un territorio imaginario, al cual pertenece todo



lo que no es Occidente. (Said, 2007)

El estereotipo es la herramienta que el discurso colonial utiliza para la representación de las identidades. Su atributo primordial es la homogeneidad que permite tanto al que lo recrea como al que es representado un molde para el reconocimiento de una identidad. En otras palabras, es un esquema o imagen mental que es repetida hasta la saciedad por su carácter identificador.

El problema de los estereotipos con respecto a los grupos sociales a los que representan, es que por definición es inmutable<sup>6</sup>, mientras que las sociedades sufren cambios con el devenir de los procesos históricos y económicos.<sup>7</sup> Y no sólo ello, sino que en ciertos momentos históricos donde se abogaba por un estado-nación, el estereotipo tiene un carácter de negación y alienación de esa pluralidad cultural.

Homi Bhabha en *El lugar de la cultura* (2002), teoriza acerca de la discriminación racial como consecuencia política del discurso colonial, utilizando el estereotipo como el punto de pivote de dicho discurso. Para ello basa su lectura en términos freudianos; es decir, el estereotipo como fobia y fetiche, aunque a diferencia del fetiche sexual que se forja en el secreto, el fetiche colonial se centra en la evidencia, en el caso propuesto por Bhabha; la piel como evidencia de la raza. En el discurso colonial el estereotipo ofrece un «juego simultáneo [que ofrece el fetiche] entre la metáfora como sustitución (enmascarando la ausencia y la diferencia) y la metonimia (que registra en forma contigua la ausencia percibida)» (Bhabha, 2002, p.100). Lo que dentro del relato colonial el estereotipo propone un conocimiento de una «identidad [que es] predicada tanto en el dominio y el placer como en la angustia y la defensa, pues es una forma de creencia múltiple y contradictoria en su reconocimiento de la diferencia y su re negación» (Bhabha, 2002, p.100)

---

6 Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, estereotipo es una imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad de carácter inmutable.

7 No obstante, hay que aclarar que el desarrollo de las sociedades permite la creación de estereotipos. Así, por ejemplo, el avance en materia de igualdad ha permitido que la mujer se haya introducido en el mundo laboral, desvinculándose de su posición tradicional, surgiendo nuevos estereotipos como la mujer directiva o el de *súper-mujer*.

En la teoría de Bhabha se relaciona el fetiche con la pulsión escópica –la piel como evidencia–, lo que lo sitúa dentro de «la relación “imaginaria» (Bhabha, 2002, p.102) dándose dos formas de identificación en relación a lo Imaginario: «narcisismo y agresividad»(Bhabha, 2002, p.102), que «son las que constituyen la estrategia dominante del poder colonial ejercido con relación al estereotipo que, como una forma de creencia múltiple y contradictoria, da reconocimiento a la diferencia y simultáneamente la reniega o enmascara» (Bhabha, 2002, p.102).

Por lo que propone que la construcción del discurso colonial se realiza de una manera compleja, basada en una articulación de «los tropos del fetichismo»(Bhabha, 2002, p.102) y las identificaciones dadas en lo Imaginario, surgiendo un modelo en cuatro términos: metafórico/narcisista y metonímico/agresivo desde el que analizar el estereotipo. Se produce, por tanto «una conexión furtiva entre la función metafórica o enmascaradora del fetiche y la elección del objeto narcisista, y una alianza opuesta entre la figuración metonímica de la falta y la fase agresiva de lo Imaginario» (Bhabha, 2002, p.102).

La construcción del sujeto dentro del discurso mediante una reducción simplista de su identidad por parte de un sujeto que impone una representación de la misma desde su punto de vista, negando la pluralidad, deteniéndola en el tiempo, y dotando al estereotipo de una dimensión fetichista donde crea una escena de fantasía en la que encontrar un origen. La negación del juego de la diferencia a través del Otro, «constituye un problema para la representación del sujeto en significaciones psíquicas y sociales» (Bhabha, 2002, p.100). «Lo que se le niega al sujeto colonial, tanto en su papel de colonizador como en el de colonizado, es esa forma de negación que da acceso al reconocimiento de la diferencia» (Bhabha, 2002, p.100).

Bhabha define el estereotipo como la construcción de los sujetos dentro del discurso colonial que «contiene, en ambos sentidos de la palabra, un conocimiento “otro”» (Bhabha, 2002, p.103). Este conocimiento y contención de lo que debe ser el Otro está «detenido y es fetichista»(Bhabha, 2002, p.103), circulando a lo largo del discurso colonial

Como forma de escisión y creencia múltiple, el estereotipo exi-

ge, para su significación exitosa, una cadena continua y repetitiva de otros estereotipos por el cual el “enmascaramiento” metafórico se inscribe en una falta que debe ser ocultada le da al estereotipo a la vez su fijeza y su cualidad fantasmática (Bhabha, 2002, pp.102-103)

Estas teorías crean una definición de estereotipo en la cual los ejercicios del poder tienen relación con la construcción de los mismos; que este tiene un fuerte carácter de estandarización en su representación, tanto en el campo de lo Imaginario como en lo Simbólico por lo que se hace reconocible para la sociedad, tanto la productora como la representada. Pero a diferencia de Said, para el cual el estereotipo es una construcción realizada por la clase dominante y en la que el representado por él se convierte en objeto de la misma, Bhabha propone que el estereotipado forma parte de ese juego de formación, reconociéndolo como una falsa construcción de su identidad y aprovechando en su beneficio la misma; es decir, se convierte en sujeto activo<sup>8</sup>.

En palabras de la antropóloga Jo Labanyi (2004), para Bhabha los estereotipos crean una doble conciencia dividida, tanto en el sujeto colonizador como en el colonizado; por una parte ambos se encuentran inmersos en la fabricación del mismo, que reconocen como una falsa construcción y a su vez crea un doble proceso de identificación y rechazo, puesto que «el sujeto colonizado hace una mímica del estereotipo impuesto sobre él, y el sujeto colonizador se siente parcialmente identificado con ese estereotipo, puesto que éste es la proyección hacia fuera de sus propios deseos reprimidos» (Labanyi, 2004, p.10).

Jo Labanyi aplica esta idea en su estudio acerca de los estereotipos femeninos en el musical folclórico, en la que propone el estereotipo como producto capitalista se erige en una herramienta para fomentar el turismo. Así el representado reconoce el estereotipo como una falsa ficción de su propia identidad y lo aprovecha en su propio beneficio, creando un círculo que se retro alimenta desde los medios de comunicación. (Labanyi, 2004)

---

<sup>8</sup> A modo apriorístico, podría ser una de los factores por los que se siguen perpetuando este modo de representación, por ejemplo, los anuncios para fomento del turismo en Andalucía.

Como bien ya apuntaría Said, la posmodernidad y el mundo electrónico con los medios de comunicación potencian el refuerzo de los estereotipos. El cine, por su dimensión fantasmática, se nutre, y a la vez, perpetúa éstos como ideas cristalizadas en la sociedad, encontrando en la repetición de las mismas el medio y el modo. El espectador reconoce la imagen pero a la vez se reconoce en la pantalla, creando un imaginario colectivo. (Said, 2007, p.52) Los medios de comunicación de masas y el cine entendido como uno de ellos, obedecen a la creación de una ilusión en la que el espectador encuentre una realidad dada en la pantalla, los estereotipos culturales con su característica fantasmática ofrecen esta realidad.

Así, como señalan Sohat y Stam, estas representaciones sobre el otro se convierten en alegóricas dentro del discurso hegemónico del colonialismo «cada actor/papel secundario es una sinécdoque que sintetiza una comunidad que puede ser grande pero que es paulatinamente homogénea» (Sohat y Stam, 2002, p. 191). Mientras que las representaciones de los grupos dominantes no serán alegóricas, sino que son «diversas “por naturaleza”, ejemplos de la variedad misma de la vida que no permite generalización» (Sohat y Stam, 2002, p. 191).

En definitiva, podemos decir que el estereotipo es una construcción que representa a los sujetos de una sociedad dada mediante la selección de unos rasgos que los distinguen, anexionándolo a un imaginario en el cual esta representación será utilizada por los mecanismos de poder para perpetuar la exclusión mediante la diferencia, que supone el juego discursivo que propone una ideología, alienando el verdadero carácter del colectivo. Y a su vez, estos estereotipos al ser una falsificación de la propia identidad, el representado lo reconoce y lo utiliza en su propio beneficio, perpetuando así el círculo por el cual el estereotipo funciona, encontrando en el cine un vehículo perfecto para ello.

Esta teoría es pertinente a la hora de explicar el proceso de construcción de la identidad andaluza plasmada en las artes, ya que España y en concreto Andalucía dentro de ella, sufre un proceso similar. España, por su pasado histórico relacionado

con el Islam y su atraso histórico se perfila como un territorio excepcional donde los mitos y las leyendas configuran un imaginario para los turistas europeos de los siglos XVIII y XIX como veremos más adelante.

En el caso del cine español, la preocupación por crear una conciencia nacional<sup>9</sup> que se reflejase en el cine llevó a la utilización de diversos estereotipos, como es el caso de lo que comúnmente

se denominó «andaluzada», sumergiendo en las sombras a otras entidades nacionalistas<sup>10</sup>, y a la par, alienaba la propia identidad andaluza, despojándola de toda posibilidad de crear una identidad propia.

---

9 La cuestión de lo que debe representar el alma y esencia de España en las artes establece un debate de opiniones divergentes. Numerosos estudios sobre la representación de lo español en la cinematografía, ámbito que nos ocupa, recogen las diversas opiniones acerca de lo que se debe entender por “españolidad” y “españolada”. Así, detractores y defensores son enfrentados, por citar algunos ejemplos, en Camporesi, V. (1994). *Para grandes y chicos. Un cine para todos los españoles. 1940-1990*. Madrid: Turfan; o Utrera Macías, R. (1997). Españoladas y españolados: Dignidad e indignidad en la filmografía de un género. *Cuadernos de la Academia. “Un siglo de cine español”* (1), 233-247.

10 Como refiere José Enrique Monterde, el cine histórico que se propuso bajo el régimen franquista ensalzó los orígenes de España con la Reconquista desde un prisma castellano y con la “ausencia del reino catalano-aragonés” por su apoyo al bando republicano. Monterde, J. E. (2007). Un modelo de reapropiación nacional. En N. Berthier, & J.-C. Seguin, *Cine, nación y nacionalidades en España* (pp. 88-98). Madrid: Casa de Velázquez. P. 95

## 2.2. ESPAÑA COMO UN ORIENTE EN EUROPA

Para comprender los procesos mediante los cuales Andalucía y España terminan convirtiéndose en un *Oriente* en Europa hay que remontarse al Pensamiento Ilustrado, tanto en cuanto promueve el antropocentrismo y el uso de la razón, desestimando el pensamiento místico característicos de la Edad Media y del Barroco. Con la Ilustración y la Revolución Francesa el poder político, que era legitimado por derecho divino, pasa a ser un *derecho del pueblo*. Pero especialmente al Nacionalismo Romántico<sup>11</sup> que acuñará el concepto de *volkstum*, la condición de ser una nación. Este concepto de nación hace alusión a una lengua, una cultura, un territorio y unas tradiciones dadas a lo largo de la historia; así como sus individuos pertenecerán a él porque nacieron y se formaron en ella, manteniendo esos rasgos comunes con el resto de individuos pertenecientes a la misma nación. El *Volkgeist* es entendido como el espíritu propio de cada pueblo, así como sus manifestaciones artísticas. Es en esta primera mitad del siglo XIX, cuando estos artistas y pensadores busquen el *volkgeist*: lo harán entre las clases populares y eminentemente rurales, ya que entendían que por permanecer alejados de las *ideas modernas* habrían mantenido su cultura y sus tradiciones de manera pura. Esto junto a las corrientes orientalistas, las revoluciones industriales y tecnológicas, la posibilidad de los viajes; la nostalgia y búsqueda de unas sociedades menos avanzadas y más puras, hicieron que muchos de estos pensadores recorriesen el Mediterráneo hacia destinos exóticos. España quedó inscrita dentro de estas rutas turísticas del siglo XIX para los artistas, literatos y eruditos europeos ya que encontraban un gran atractivo en el patrimonio musulmán que puebla el territorio español y en concreto el de Andalucía. Granada, Córdoba y Sevilla serían lugares obligados para el turista extranjero que en busca del atractivo de los monumentos más emblemáticos y de un paisaje agreste y salvaje, dejarían constancia en sus libros de viajes y diarios, no ya sólo su atracción por estos, sino

---

<sup>11</sup> Movimiento que surgirá en Alemania en un principio como apoyo a la Revolución Francesa y después se posicionará frente a ésta debido a las Guerras Napoleónicas y su difusión del pensamiento ilustrado, por lo que finalmente durante el Romanticismo surgirán los distintos nacionalismos como método de protección.

las costumbres y *modus vivendi* de lo que se consideraba un pueblo menos desarrollado.

Por lo tanto, para el europeo del XIX España, aún perteneciendo a Europa, quedaría excluida del desarrollismo y pensamiento europeos, construyendo un imaginario sobre lo andaluz que se encuentra fuera de ese *nuestro*-occidente para ser el de los *otros*-oriente.

Es en esta línea a la que alude Francisco Ayala en *La imagen de España* (1986) cuando cita a H. V. Morton; en la que señala que «el cartel turístico nació en Sevilla durante el siglo XIX, y fue creada en gran medida por las clases ricas de Inglaterra que llegaban en barco a Cádiz o a Gibraltar» (Ayala, 1986, p.31). Esto daría lugar a que la España conocida por los extranjeros fuese la de los tópicos castizos andaluces en vez de la de otras regiones. Es aquí cuando comienza un proceso metonímico que poco a poco llevará a Andalucía a convertirse en cierta imagen de España.

Ayala, también, lanza otra idea: la imagen que los románticos europeos encapsularon bajo la *españolada* procede del teatro del Siglo de Oro español, que se encontraba al servicio de los ideales de la Contrarreforma que promulgó la monarquía de Habsburgo. España queda escindida espiritualmente del resto de Europa mediante la aplicación de los Principios de la Contrarreforma, el recrudecimiento en materia religiosa del mandato de Felipe II, que persiguió a los erasmistas españoles; el Santo Oficio de la Inquisición, tremendamente vinculado al poder estatal, aplicaría un «control minucioso sobre todas las actividades intelectuales» (Ayala, 1986, p.73). Además, prestaría especial atención en las recaídas en las prácticas del judaísmo, muy frecuentes, debido a las leyes de expulsión y conversión promulgadas por los Reyes Católicos. Esta imbricación entre poder religioso y estatal será el motivo por el que España quede «segregada espiritualmente de Europa, y no sólo de los países protestantes, sino también de los católicos cuya práctica de la Contrarreforma no era tan celosa, extrema e intransigente» (Ayala, 1986, pp.72-73).

En relación a esta idea de Ayala, Fernando Durán (2012) nos recuerda que la imagen que se tenía en Gran Bretaña de España venía mediatizada, de una parte, por el cariz religioso de ambos países y por las condicio-



nes sociales así como políticas, profundamente diferentes; de otra, por las estrategias geopolíticas que ambos países venían desarrollando desde Felipe II (p.1).

No sería hasta el siglo XVIII, cuando las balanzas de los poderes imperiales comienzan a invertirse; mientras el imperio español comenzaba su decadencia, el británico se encontraba en pleno auge; siendo el siglo XIX el de máximo esplendor. De hecho, a finales del siglo XVIII no se puede afirmar que España constituyese aún la moda que sería después en Europa, sino que se encontraba en el margen sur del *Grand tour* que los jóvenes ingleses y escoceses de clase alta realizaban como viaje formativo (Durán López, 2012; Calvo Maturana, 2012); cuyo itinerario habitual había sido Holanda, Alemania, Suiza hasta llegar a Italia.

La concepción que se tenía de España en el país anglicano era la de «país de los orgullosos y arrogantes *dons*, paraíso del papismo más recalcitrante y tierra de inquisidores y frailes; de su cultura » (Durán López, 2012, p. 1); es decir, la España de *la leyenda negra*. También resultaba un territorio incómodo y bárbaro «en una época en que la barbarie no era apreciada ni siquiera a título de exotismo y en que aún no había cobrado vuelo la moda orientalista que atrajera el interés hacia los monumentos de la España musulmana» (Durán López, 2012 p.1).

Si Said resaltaba que el conocimiento sobre *Oriente* se realizaba en el siglo XVIII de manera textual, es decir a través de los textos y no del conocimiento directo, perpetuando los estereotipos concebidos; algo similar ocurre en referencia a España. Las manifestaciones culturales más conocidas en el país anglosajón eran las del Siglo de Oro: el *Quijote* y Cervantes, una de las más representativas, junto a la Leyenda Negra española y la Inquisición, como epítome de ésta. Éste era el conocimiento sobre España antes de la Guerra de Independencia española; el cual se reducía a unos pocos textos que versaban sobre la idiosincrasia española en el país británico —que en su mayoría— ofrecían una visión estereotipada sobre la misma; y que en 1763 — tras un viaje de dos años por España— Edward Clarke en *Cartas referentes a la nación española* redujo a tres tipos «the *Romance*, the *Obsolete* and the *Modern*». Los del primer



tipo, hacen referencia al anquilosamiento social, mientras que él había encontrado una evolución; aunque esta se debiera a la influencia francesa; los del segundo tipo serían los textos que se editaron antes del siglo XVIII por lo que estarían obsoletos; y con el tercer tipo venía a denunciar los pocos textos escritos que reflejasen la realidad del país, hubiesen estado sus autores en él o no (Calvo Maturana, 2012, p. 12).

Esta situación comenzará a cambiar a principios del siglo XIX, momento en el que se produce la invasión Napoleónica y tanto británicos como franceses tengan un contacto real y directo con la península. Tal como nos señala Díaz López (2006):

A su regreso habían dejado constancia de lo románticamente original de un país prácticamente desconocido que ofrecía sin embargo un cúmulo de experiencias artísticas y viajeras que ningún otro podía ofrecer, es decir, pintoresquismo y casticismo enmarcados en una geografía agreste y variada y un pasado histórico que colmaba con creces el interés romántico por el pasado medieval y al mismo tiempo un toque orientalista, que sería la clave para la posterior etapa dedicada a Egipto y Oriente próximo<sup>12</sup> (p. 77-78)

### **2.2.1. De los libros de viajes a las guías turísticas**

Aquellos viajeros buscaban la verdadera  
España, la mitificada y por ellos aprendida  
en los libros

Fanjul, S. (2012) *Buscando a Carmen* p.111

Se viene exponiendo que España quedaría inscrita en las rutas turísticas del siglo XIX; y en gran medida, era debido a los oficiales tanto franceses como británicos que tomaron parte en el conflicto. Así encontramos casos como el de la duquesa de Abrantés, esposa del embajador napoleónico General Junot; que dejó constancia de su vida en España con *Scènes de la vie espagnole* (1836); la cual a su vuelta a París tenía

---

<sup>12</sup> El estudio de Juan Antonio Díaz López (2006), así como el de Antonio Calvo Maturana (2012), versan sobre la imagen de España dada por los viajeros británicos. Sin embargo, esto también es aplicable a los soldados franceses, los cuales también quedaron impactados por la bravura y fiereza de los españoles

una gran relación e influencia en los círculos sociales y literarios del momento entre los que se encontraban Balzac, Hugo, Chateaubriand, o Dumas (Burguera Nadal, 2014, p.204), algunos de los cuales también dejaron constancia de su paso por España: *Cartas de España* (Mérimée, 1930), *Viaje por España* (Gautier, 1845), *Impressions de voyage. De Paris à Cadix* (Dumas, 1947-1948), y *Les Alpes et les Pyrenées* (1890) de Hugo.

El mismo caso presenta Lady Holland, esposa de Lord Holland, embajador británico en España y que, al igual que la anterior, escribiría un diario de sus estancias en España durante la Guerra de la Independencia, el primero desde 1802 a 1805 y el segundo desde 1808 a 1809 (Gifra-Adroher, 2012, p. 158), así como John Allen, médico de la pareja de diplomáticos.

Pero fue a partir de la década de los treinta, y en cuestión de veinte años, cuando España se convertiría en destino exótico para el viajero europeo; consolidando la imagen romántica, costumbrista y castiza sobre el país (Díaz López, 2008, p. 79): Richard Ford (1831), Girault de Prangey (1832), Lewis (1933), Owen Jones y J. Goury (1834), George Borrow (1936) o David Roberts (1837) son algunos ejemplos de escritores que visitaron la Península Ibérica en esta época. Incluso tras la década de los cincuenta, momento en que comenzaría a descender el interés por España en Europa; otros como Davillier, el cual parece ser que viajaría a España en numerosas ocasiones a lo largo del siglo XIX, inició un viaje junto al pintor Gustave Doré en 1862 que «estaba destinado a descubrir la verdadera, la auténtica España» (Abad, 1984, p.55).

Los autores y escritos son numerosos y aún quedarían por nombrar más de los que se han reseñado. Sin embargo, según han señalado multitud de autores (Ayalá, 1986; Colón Perales, 1993; Navarrete Cardero, 2003, 2009; Díaz López, 2008; Fanjul, 2012;) *Handbook for travellers in Spain* (1845) de Richard Ford es uno de los puntales básicos de la configuración de la imagen romántica de España, tanto por la popularidad que gozaban las Guías Murray, como por su carácter enciclopédico (Díaz López, 2008, p. 77). El encargo de John Murray—editor de otros viajeros que resaltaron el exotismo hispánico como Byron, Irving o Borrow,— a Ford es de-

bido a la gran demanda turística para lo cual se exigía que España no perdiera su esencia exótica. El trasfondo era animar al visitante a encontrarse con un mundo constituido por las Manolas, los bandoleros y asaltantes de caminos (Díaz López, p. 79) y en el que Andalucía quedaba circunscrita por su patrimonio oriental. Este patrimonio, como bien dicen Luis Méndez, Rocío Plaza y Antonio Zoido (2010) con respecto a Andalucía «estaba trazado por un hilo imaginario que unía simbólicamente tres monumentos bajo la moda de lo oriental: Mezquita, Reales Alcázares de Sevilla y Alhambra» (p. 187). Es decir, el recorrido obligado pasaba por Córdoba, Sevilla y Granada, en búsqueda de los monumentos, pero también en cuanto a la experiencia estética del paisaje, los viajes en los carruajes —en ferrocarril hacia la segunda mitad del siglo—, las costumbres y las fiestas populares (Méndez, Plaza y Zoido, 2010, p. 188). El apelativo de oriental plagaba los diferentes textos demostrando un desconocimiento en muchos casos; tal como recoge Serafín Fanjul en referencia a algunos de estos *expertos*:

Edelfelt, pintor y por consiguiente persona en quien cabría esperar cierta cultura artística se descuelga afirmando que el patio sevillano es «completamente oriental por su nombre y por el uso que de él se hace», aunque no se necesite ser especialista en lenguas románicas o semíticas para percibir el notorio origen latino del término ( en realidad, tomado desde antiguo, del occitano o catalán) y el modelo del patio andaluz sea el romano difundido, con seguridad, a partir del Renacimiento. Sin embargo, Maximiliano de Austria insiste de la misma idea tópica y el nunca bien execrado Poitou concluye campanudo que «todas las casa de Sevilla, grandes o pequeñas, ricas o modestas, están construidas siguiendo el plan de las casas árabes». (Fanjul, 2012, p. 129)

Por tanto, Andalucía se constituía como un personaje prosopopéyico en estas narraciones, una suerte de espacio cargado de connotaciones, en el que si el tiempo del viaje comienza en el siglo XIX, terminaría en un tiempo mítico (Fanjul, 2012, p. 118):

Los personajes son cristianos, moros, judíos, gitanos, la propia An-

dalucía como protagonista, la Soledad, la Raza privilegiada y perseguida; los argumentos circulan en torno a ideas como que el héroe ha sido despojado de su felicidad y debe recobrarla, expulsado del Paraíso intenta volver a él, o bien ese paraíso ha sido invadido y pisoteado y el héroe se propone expulsar al invasor...en unos términos retóricos que soslayan los hechos reales. (Fanjul, 2012, p.119)

Las danzas y bailes formaban parte de este universo exótico que, así nos dice por ejemplo Alberto Romeo Ferrer (1999) que Daviller y Doré en *Viaje por España* (1862) dejaban constancia de forma minuciosa de los distintos bailes y danzas españolas a través del texto y dibujos; en el que destacaban «los bailes gitanos, danzas de tabernas, las academias de baile, dentro de un largo repertorio (el baile del candil, el olé de la Curra, el jaleo de Jerez, la bolera robada, el fandango, la seguidilla» (p. 77)

Benito Martínez Vicente explica en su tesis doctoral *Los orígenes de la canción popular en el cine mudo español (1896-1932)* (2012), que la «gitanización» del canto y el baile popular provino de los románticos franceses, la cual pretendía gozar «de la pasión individual» (p.40), el cual pone el acento en el erotismo y la pasión de ciertas manifestaciones culturales; así, por ejemplo, dice en referencia a los bailes regionales: «Este carácter morisco se funde con el gitano, resultando de esta compleja dualidad el baile flamenco, mal llamado andaluz, ya que existe asimismo en otras regiones españolas» (A.A.V.V., 1967, citado en Martínez Vicente, 2012, p. 41).

En la primera mitad del siglo XIX estos viajeros y sus ediciones tenían un carácter más enciclopédico, con cierta vocación etnográfica; aunque como ya se ha visto en algunas ocasiones, tan solo trataban de dar al europeo decimonónico un ideal exótico. Éste pretendido carácter etnográfico, posicionaba al investigador desde una perspectiva superior, en una comparación continua con sus países y en muchas ocasiones sin referencias de las fuentes físicas que habían utilizado para su estudio, relegando a categoría de objeto al andaluz (Labanyi, 2008; Moreno, 2008, Fanjul, 2012), lo cual enlaza, de nuevo, con la teoría de Said sobre el «Oriente». Es en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX cuando el turismo de manera masiva y en grupo comienza a ser habitual; para lo

cual resultaban imprescindibles el uso de las guías de viaje por parte de los visitantes.

Estas guías tenían un formato que se conserva hasta nuestro días, de una parte las que ofrecían información como horarios y tarifas; de otra las que catalogaban el patrimonio y proporcionaban itinerarios. Con respecto a Andalucía, estas guías se centraban en cuatro aspectos fundamentales:

- a) Resaltar el patrimonio monumental y el bagaje histórico de las tres ciudades más demandadas por los visitantes como son Córdoba, Granada y Sevilla, mientras que es muy complicado encontrar referencias extensas a otras ciudades
- b) Referencias positivas al clima y al paisaje andaluz
- c) Las fiestas en Andalucía son tratadas de manera específica en estos libros, recomendando su asistencia al turista
- d) Proyección estereotipada de los andaluces

(Méndez, Plaza y Zoido; 2012, p. 205)

Además, a la par de los primeros libros de viajes y las guías turísticas, ya empezaban a difundirse de manera ingente y sistemática una serie de imágenes y monumentos escogidos que se constituirían en capital simbólico de las ciudades andaluzas —y lo andaluz— a través de la estereotipia visual, algo que pervivirá hasta nuestro días configurando la tan consabida *imagen de postal* de Andalucía: «La Giralda desde la calle Placentines, la Alhambra desde el Albaicín o los arcos de herradura del oratorio califal fueron una y otra vez repetidos» (Méndez, Plaza y Zoido, 2012, p. 194)

Si estos viajeros proponían una serie de tópicos literarios sobre lo español es importante señalar que sufren una gran evolución, llegando incluso a invertirse tanto en sus características como en sus espacios. Si en los siglos XVI y XVII el imaginario europeo con respecto al español se recogía bajo los apelativos de «astutos, disimulados, fríos y calculadores que jamás traslucían sus emociones, reflexivos y siempre controlándose» (Fanjul, 2012, p. 114) y vendrían definidos por el espacio castellano,

en una suerte de virtudes atribuidas al «castellanismo» (Navarrete Cardero, 2009; Fanjul, 2012); en el siglo XIX se transformarán en «la imagen del apasionamiento exaltado, el inconstante bullanguero y descuidado, el personaje populachero y poco de fiar» (Fanjul, 2012, p. 114) relacionados estos con el espacio andaluz, es en el siglo XVIII donde comienza lentamente la ascensión de *un* «andalucismo» hiperbólico —lo veremos en los textos relatados a continuación— que cuando lleguemos a cierta etapa cinematográfica presentará casi una imagen hegemónica en cuanto a la representación de la España popular, la «alegre y de pandereta» (Navarrete Cardero, 2009).

### 2.2.2. La *Espagnolade* literaria

Si como se ha visto los libros de viajes y las guías constituyeron una fuente textual sobre cierta imagen de España para los europeos, no menos lo harían las obras literarias y narrativas que dotarían a lo que se denominó como *espagnolade*, de espacios, tópicos y esquemas argumentales que constituirán el universo simbólico de lo andaluz, así como de lo español; y que tienen una especial relevancia para esta investigación, por lo que nos pararemos a repasar cuatro obras consideradas como fundacionales: *La española* y *El torero* ambas de la duquesa de Abrantès; *Carmen* de Mérimée y su posterior ópera realizada por Bizet; y por último *La maja y el torero* o *Militona* de Gautier. Como ha señalado Utrera (1997) el aspecto peyorativo de la españolada posee un origen francés, en el que se establecen una «muestrario de tipificaciones» que las diferentes artes del siglo XIX estarían dispuestas a utilizar y divulgar; así expone:

El cine, en su condición especular, no se privó de conseguir su máxima popularización, en unos casos para filmar españoladas, caseras o foráneas, y en otros para poblar de españolados cientos de títulos, generalmente extranjeros, cuya adscripción a nuestra historia o leyenda constituían crimen de lesa cultura por atentar a las más flexibles leyes de verosimilitud histórico-geográfica o, simplemente costumbrista (Utrera, 1997, p. 234).

Se exponía que a principios del siglo XIX, España ya era una moda en Europa, en parte, gracias a la toma de contacto que supuso para los franceses las guerras napoleónicas. Es en esta fecha, cuando Laure Saint-Martin Permon, duquesa de Abrantès, acompañe a su marido, el mariscal Junot, embajador en Portugal y España de Napoleón. Mujer de gran relevancia en la Corte y en el ambiente literario de su época, tomará contacto con la cultura española dejando constancia de ello en sus memorias *Scènes de la vie espagnole* (1936). Esta obra se encuentra compuesta por cuatro relatos: *Doña Clara*, *La española*, *El confesor* y *EL torero*, traducidas al castellano en ese mismo año. De estas cuatro obras, interesan para esta investigación especialmente *La española* y *El torero*, por lo que en cuanto a estereotipos y esquemas narrativos aportarían a configuraciones literarias y cinematográficas de lo español.

*La española* es una novela que nos narra un hecho heroico acaecido durante la Guerra de Independencia, ambientado en la serranía entre Castilla León y Extremadura. Dolores, se une a la guerrilla cuando su padre parte a defender a su patria. Ahí conoce a Joaquín, valeroso y apuesto, del que se enamora; siendo, además, un amor correspondido. Sin embargo, ella le explica que antes que nada está su patria y la causa por la que lucha y él lo acepta. Más adelante, el conflicto merma y ellos podrían casarse tranquilamente y, al menos por un tiempo, dedicarse a la vida marital y familiar. Sin embargo, la guerra continúa y un grupo de hombres deciden marcharse a la sierra, entre ellos, la familia de Dolores. Al tiempo, el grupo vuelve considerablemente mermado, entre los que fallecidos se encuentran el padre, el marido y el hermano de Dolores. La muchacha, entonces, observa que los franceses están próximos a llegar al pueblo. Llena de furia y bravura insta a todo la población a marcharse, no sin antes poner en marcha la táctica de tierra arrasada; dejando al ejército sin abastecimiento, a excepción de unos odres de vino. Al llegar los franceses encuentra el pueblo en llamas, los odres y junto a ellos, a Dolores; a la que preguntan si pueden beber el vino. Ella asiente; pero desconfiados, le piden que dé de beber a su propio hijo, aun cuando estos ya habrían comenzado a beberlo. El niño



muere al poco entre convulsiones, dándose cuenta del ardid. Así, resuelven asesinar a la mujer al pie de la cruz del pueblo, tras lo que atan su cadáver a unas piedras y lo arrojan al río. Aunque la suerte ya estaría echada para ellos, pereciendo treinta y siete soldados.

En *El torero* se nos narra las desgracias de Catalina, una joven y bella actriz y bailarina manchega de cierto renombre que lo abandona todo para seguir a Miguel, prometedor novillero del que poco se sabe de sus orígenes. La historia comienza con su llegada a Madrid, tras su paso por Sevilla donde Miguel ya se ha hecho cierto nombre y es invitado a participar en las fiestas reales de la Corte. Catalina presiente un destino fatal a su llegada a Madrid pero no sabe decir de dónde procede —ese sino del gusto romántico, el *fatum* que también encontraremos en *Carmen* (Mérimée, 1845)—. Pese a todo, la reputación de la chica como bailarina es conocida y un empresario de Teatro Príncipe de Madrid la contrata. La autora-narradora nos dice de ella que «expresa con su baile, a través de sus movimientos rápidos y flexibles, de sus lánguidos pasos, de sus sensuales movimientos de brazos, su condición de mujer, tal es así que su partida de la alegre Sevilla fue un auténtico duelo para esta ciudad» (Claver Esteban, 2012, pp.178-179).

Durante la corrida, aunque Catalina es descrita como una beldad vestida de maja, las miradas de todos se centrarían en la Duquesa de Alba, presente en la plaza. De nuevo, la autora narra con todo lujo de detalles lo que para ella es un espectáculo bárbaro y violento, pero que parece enardecer una pasión incontenible en la Duquesa hacia Miguel, hasta el punto en el que le lanza su anillo —acción que se repetirá en otra obra fundacional del género taurino, esta vez española, como es *Sangre y arena* (Blasco Ibáñez, 1908)—.

Pero ante el amor del diestro por Catalina, a la Duquesa no le quedará otra opción que acudir a las malas artes para conseguir al torero, dándole un filtro de amor preparado por una bruja y éste caería momentáneamente en sus brazos. No obstante, cuando la pócima hubiera dejado de hacer efecto, éste volvería en busca de Catalina; planeando escapar rumbo a América para alejarse de la noble. La furia de la Duquesa de Alba ante la imposibilidad de hacerse con su objeto de deseo le dejaría una única salida; el asesinato de ambos.



Como apunta M<sup>a</sup> Luisa Burguera (2014), estos relatos que la Duquesa de Abrantès nos narra como hechos reales que ella ha podido contemplar, tienen cierta relación con la realidad, más en el primer caso que en el segundo, que tiene un grado mayor de ficción; no obstante, todos los elementos del romanticismo literario se encuentran presentes: «deseos de libertad, la expresión de los sentimientos, la rebeldía frente a las normas, la fuerza de las pasiones» (Burguera Nadal, 2014, p. 207).

Pero más importante, son los recursos fundamentales del relato romántico que encuentra esta autora en los textos; la antítesis y la hipérbole, elementos que caracterizan lo español a través de sus relatos. Lo antitético de la configuración de los personajes de *La española*: Dolores, una heroína trágica «desgarrada por el amor, por el dolor y dispuesta a dar su vida por la libertad, aunque también está dispuesta a la venganza y la crueldad» (Burguera Nadal, 2014, p. 207); así como lo hiperbólico de las pasiones desatadas entre los personajes de *El torero*. La idea de lo hiperbólico será una de las constantes en cuanto a la representación de lo andaluz, la exageración en el habla, en los sentimientos y en las acciones como se verá más adelante.

Si en *La española* y *El torero* encontramos dos temas que en lo cinematográfico se trasladará en dos corrientes fundamentales de lo español, de una parte el género taurino, que se presentará en unas estructuras muy similares a la de la obra francesa; de otra, la exaltación de los mitos nacionales en relación a la Guerra de Independencia, personificados en estas heroínas que anteponen la patria a su familia.

Sin embargo el mito más importante que ha dado la literatura francesa no solo ya a la configuración de lo español, sino como arquetipo universal de la *femme fatale* es *Carmen* de Mérimée (1845).

Salomé Medrano (1990) dice que la relación de Prosper Mérimée con España se inicia a una edad muy temprana, veintiún años, pero no emprendería su viaje hasta 1830:

El anhelo del Sur, que siempre torturó al europeo del Norte, tuvo hasta el siglo XIX una sola meta: Italia (...) desde comienzos del siglo XIX el ansia del Sur encuentra otro camino: el camino de España (...) Más que

por belleza, el nuevo siglo se apasiona por el carácter, por la expresión acentuada y violenta (...) Podríamos decir que el Sur español es dionisiaco, así como el italiano es apolíneo. Fue Mérimée uno de los primeros en hacer ese viaje a España (...) Fue el primero que supo verlo en toda su significación. (Sanchez-Rivero, 1923 citado en Medrano, 1990, p. 43)

El argumento de la tragedia es bien conocido; un viajero, que hace las veces de narrador, cuenta que una noche, en la sierra de Cabra, se cruza con un bandolero, el cual confunde con *el Tempranillo*, pero resulta ser José Navarro. El turista le ofrece compartir sus provisiones e incluso acompañarle en el camino a la venta más cercana, pese a la inquietud del guía que le acompaña. Una vez ahí, le confirman que es un bandolero, mientras le piden que toque la guitarra para ellos. En este mismo momento, el guía pretende denunciarle a la justicia para así cobrar su recompensa, por lo que nuestro narrador, en un alarde de solidaridad con el bandido, advierte a D. José para que huya. Más adelante, ya en Córdoba, en las orillas del río Guadalquivir conoce a una muchacha que describe con los atributos de la mujer andaluza, «Tres cosas negras: los ojos, las cejas y las pestañas. Tres cosas blancas: el cutis, los dientes y las manos. Tres cosas sonrosadas: los labios, las mejillas y las uñas...» (Sánchez Alarcón, Ruíz Muñoz, et al., 2008, p. 24). Ésta se le acerca entablando conversación con él y al acompañarle a una *nevería* para tomar un helado se entera de que se llama Carmen y es gitana. Ante el ofrecimiento de ella de leerle la buenaventura, él, el turista, le sugiere ir a su casa, para estar más tranquilos; embaucado por Carmen, con el objeto de robarle. Una vez en su casa y con el sino visto, la puerta se abre violentamente y entre sus jambas aparece un mozo embozado que mantiene una fuerte disputa con ella; el cual resulta ser D. José, que reconociendo al turista, lo arrastra hasta la calle. Al llegar éste a la hospedería se percata de que le falta su reloj, hecho que deja pasar y parte hacia Sevilla. Meses después, vuelve a Córdoba y cuando aparece por el convento de Dominicos en el que había estado en su visita anterior, le devuelven su reloj creyéndole muerto por el ladrón, el cual había sido capturado e iba a ser ajusticiado en un plazo de dos días.

Allí que se acerca el narrador para visitar a D. José y ofrecerle su ayuda, pero éste le pide que al pasar por Navarra le lleve su medalla a una anciana, que le diga que está muerto, pero no cómo. Al día siguiente, vuelve a visitar a D. José a la cárcel. Hasta aquí llegan los dos primeros capítulos de la obra en la que, como en las obras de la Duquesa de Abrantès, el narrador es un turista extranjero que aparece como testigo directo de las acciones de los personajes, así como confidente del propio D. José. Desde este momento, la focalización del relato cambia y será D. José el que narre sus desventuras, siendo esta parte la que Bizet tomaría para su adaptación operística, el otro gran creador del mito romántico. El nombre de nuestro protagonista es José Lizzarrabengoa,, de origen vasco, ex-seminarista y jugador de pelota. Un día tiene una pelea con un mozo tras una partida, resultando este muerto a manos de D. José; por lo que tuvo que huir del país enrolándose en un regimiento de dragones, llegando a ser brigadier. Un día, ya en Sevilla, durante una guardia en la fábrica de tabacos, se le acerca la cigarrera Carmen, dejando caer unas mimosas que llevaba en el pelo. Ese mismo día, hay una riña dentro de la fábrica entre dos muchachas en la que una había resultado herida y la causante de su agresión Carmen; por lo que tiene que llevarla a prisión. Durante el trayecto ella se hace pasar por vasca, consiguiendo embaucar a D. José para que la deje libre, simulando ser agredido por ella e impidiendo que el resto de guardias la apresen; resulta degradado y apresado. Un día recibe un regalo de parte de *su prima*, él sabe que es Carmen, un pan de Alcalá que contenía en su interior una lima y una moneda de oro. Su honor y disciplina no le permiten huir, pero sabe que no hay nada máspreciado para un gitano que su libertad, y eso es justo lo que Carmen le estaba regalando. Al cumplir su castigo, es puesto en libertad como soldado raso. Durante una guardia en la casa de un coronel, aparece Carmen que va a bailar en una fiesta y le da cita para después en una taberna en el barrio de Triana<sup>13</sup>. Es en este momento en el que se da cuenta de que está enamorado de la gitana y acude a la cita, devolviéndole la moneda

---

13 En esta época Triana es un barrio gitano.

de oro. Carmen, sorprendida, decide gastarla en vino y fruta y termina invitando al soldado a una vieja casa en la calle del Candilejo<sup>14</sup> en la que vive una bruja, Dorotea. Al escuchar el toque de queda, D. José quiere marcharse y ella le insulta; por lo que decide contentarla y pasar la noche con ella. A la mañana siguiente ella le despide diciéndole que es mejor que no vuelvan a verse porque son de mundos muy diferentes y que ella es el diablo, si sigue con ella terminará en la horca, tras lo que desaparece. D. José queda desolado, buscándola por toda Sevilla, hasta que una noche haciendo guardia en la muralla, reconoce a Carmen, que está con una partida de contrabandistas. Ésta intenta sobornarle con dinero y él se niega, por lo que acude a otra treta, darle celos; así, él accede no sin antes quedar con ella en la casa del Candilejo. Una vez allí ella le rechaza, pero finalmente se enternecerá ante la pena de D. José y cederá, tras lo que desaparece de nuevo y él, nuevamente, queda desolado. Un día, por fin, se cruza con la muchacha que va acompañada de un teniente de su regimiento, con el que se pelea por ella concluyendo con D. José malherido y el soldado muerto. Carmen le da cobijo cuidándole hasta que se recupere de sus heridas, no sin antes proponerle que se haga contrabandista, ahora que está perseguido por la justicia. Él, por amor a la gitana, accede, pensando que en la sierra nadie se interpondría entre ellos; sin embargo sus esperanzas serían vanas. Un día, con D. José ya convertido en contrabandista, el marido de Carmen, García el Tuerto, que se encontraba preso, es puesto en libertad gracias a que ella *se había entendido* con el médico del presidio.

La historia continúa con los numerosos periplos en la sierra como contrabandistas, las artes de Carmen para embaucar a extranjeros y robarles, mientras esta trata de

---

<sup>14</sup> Esta calle situada en el centro de Sevilla, en la Alfalfa, cuenta una leyenda sobre el busto en piedra de el rey Pedro de Castilla que hay en ella y que Mérimée debía conocer, ya que es un presagio sobre el destino que correrá D. José. La leyenda cuenta que al rey Pedro le gustaba pasear por la ciudad disfrazado de hombre menor para así poder disfrutar de sus jaranerías sin que fuese reconocido. Una noche se cruzó con un embozado que también resultaba ser noble, ante la negativa de dejarse pasar el uno al otro, se inició una disputa en la que el noble resultó muerto. Al día siguiente, la noticia de que un hombre tan principal había sido asesinado se personan ante el rey para demandar justicia, pero éste no puede contar lo acaecido, por lo que emplaza a la ciudadanía a contar que lo supieran y así cortar la cabeza del asesino. Una anciana que había presenciado lo ocurrido, por miedo de culpar al rey y acabar ella misma en la horca, decide encargarse un busto de piedra del rey Pedro y presentarlo ante el monarca, el cual decide ponerlo en la calle como recordatorio. También hay que señalar que el barrio de la Alfalfa era conocido por albergar a casi todos los contrabandistas de la zona de Sevilla y Cádiz.

convencer a D. José de que mate a García y así poder vivir libres. Pero una noche, mientras Carmen se marcha a Gibraltar para un nuevo negocio, García y D. José tienen una reyerta por un juego de cartas que se salda con la muerte del marido de la gitana. Poco a poco, los miembros de la partida de bandoleros van cayendo mientras sus actos delictivos continúan y D. José sueña con comenzar una vida con Carmen lejos de ahí. Pero empieza a caer en la cuenta de que ella habla mucho de un picador llamado Lucas, y los celos asaltan de nuevo al vasco, por más que ella proponga robarle, así que le prohíbe hablar con él. Una gitana libre como Carmen no puede aceptar que nadie le prohíba nada. Parece que todo queda olvidado, es aquí cuando conocen al narrador, lo que se salda con una fuerte pelea entre la pareja por la negativa de D. José de robarle y asesinarle, llegando incluso a pegarle, lo que reporta la desaparición de Carmen por unos días, y nuevamente, la desesperación de D. José. Algún tiempo después, Carmen le anuncia que se va a Córdoba a un nuevo negocio, pero D. José sospecha que ella ya ha ejecutado su venganza contra él y la sigue hasta la plaza de toros donde esa tarde está en cartel Lucas; el cual le brinda la corrida. Pero el destino querrá que el toro vengue a D. José, recibiendo Lucas una cornada. Al encontrarse de nuevo con la gitana, el ex-brigadier está dispuesto a olvidarlo todo y le pide que escapen a América y que comiencen una nueva vida juntos. Ella se niega y él reitera e insiste en numerosas ocasiones, hasta que Carmen le espeta que ha visto que su sino es el de morir a manos de él, que ya no le quiere y tira el anillo que él le regaló. En ese momento, presa de la furia, D. José mata a la gitana en mitad del monte y la entierra, después se entrega a la justicia para pagar por sus pecados. Este es el argumento en su primera edición en 1845; Mérimée incorporó un cuarto capítulo en 1947, con intención etnográfica, describe a los gitanos, sus usos, costumbres y apariencia (Medrano, 1990).

Según cuenta Salomé Medrano (1990), el hispanista se basó en una serie de elementos para crear lo que se traduciría en un mito hispánico. Por una parte, parece que se basó en unas anécdotas que le contó la condesa de Montijo, amiga íntima del

autor. Una historia de un jaque malagueño que asesina a su amante por amor y otra del propio cuñado de la condesa que al parecer se enamoró de una cigarrera.

Pero más relevante parece ser la relación que mantuvo con Serafín Estébanez Calderón, escritor costumbrista su obra *Escenas andaluzas* (1846) en la que se ensalza las costumbres y tipos de la tierra andaluza. El escritor español, dice Medrano, visitó a Mérimée en París en 1943 y podría haberle hablado de un libro en el que había colaborado y que no sería otro que *Los españoles pintados por sí mismo* (1843-1844) en los que se recogen muchos de los tipos como la cigarrera, la gitana, el contrabandista, el bandolero o el torero. Esto es una especulación de la autora ya que no hay constancia escrita de esta posible conversación, pero como bien dice resulta «sospechoso» que los personajes de *Carmen* aparezcan perfilados con muchos de los rasgos que se pueden encontrar en las semblanzas recogidas en el volumen.

Sin embargo, algunos autores (Navarrete Cardero, 2009) encuentran que la explosión de los tópicos cinematográficos con referencia a *Carmen* guardan mayor relación con la ópera de Bizet que con la novela de Mérimée. Hay varias versiones de la ópera *Carmen*, dos realizadas por el propio autor y otras en las que su condiscípulo, Ernest Guiraud, llevaría a cabo, recortando y modificando elementos, como partes cantadas que serían recitadas o escenas musicales, como un ballet inicial en el cuarto acto que sería incluido por Guiraud combinando «la “danza gitana” de *La jolie fille de Perth* con un coro de *L'Arlésienne* (Medrano, 1990, p. 160). La investigadora expone que esto obedeció a cuestiones ideológicas; ya que en ese momento el realismo era visto como progresismo e inconformismo por lo que sacralizaría la obra, censurando lo más realista (Medrano, 1990, p. 147).

También apunta que tanto Bizet, como los libretistas Meilhac y Halévy así como la primera cantante en interpretar el papel de Carmen, Galli-Marié, según la investigadora, tomarían como inspiración uno de los libros de viajes mencionados anteriormente, el *Voyage en Espagne* (1862) que realizaron en conjunción Davillier y Doré; en el que la autora encuentra cierto verismo al comparar los grabados que Gustave Doré realizó

con los cuadros de Goya. Así expone con respecto al verismo iconográfico de la obra:

Todo convergería para hacer de Carmen la primera – hay quien dirá que la única – ópera realista de la historia. Y puede decirse que así fue durante las primeras cuarenta y siete representaciones de su primera temporada en la Ópera Cómica. Posiblemente, de haber seguido tal cual Bizet, Meilhac, Halévy y Galli-Marié la crearon, hubiera resultado más difícil atribuir a la obra los cargos de “españolada” con que celosos críticos la han obsequiado desde entonces (Medrano, 1990, p. 146).

Lo que le reconoce a Bizet es su posterior influencia en la ópera italiana «con Puccini a la cabeza de una escuela que elevaría el *verismo* a la categoría de finalidad» (Medrano, 1990, p. 155); es decir, para la autora no se trata de un falseamiento; sino de la creación de un nuevo estilo con cierto tinte realista. Que el autor hubiera elegido el texto de Mérimée en vez de la obra de Beaumarchais, *El barbero de Sevilla*<sup>15</sup> (1775) para su ópera sevillana, es un signo del cambio de mentalidades y estilos. Navarrete (2003, 2009) alude a la ópera, no solo ya en la concepción del arquetipo y del argumento, tantas veces tratado en la cinematografía universal; sino también a la influencia de la música de inspiración española en la configuración cinematográfica de la españolada; así como si en la novela se nos relata un viaje por diferentes ciudades andaluzas, en su versión operística la geografía pasaría a ser sevillana, en cuanto a ciudad, así como en la sierra, en cuanto a la cueva de los contrabandistas. Pero quedaría por añadir otro elemento; a diferencia de la versión literaria, los libretistas Meilhac y Halévy incluyeron un personaje inexistente; el de la enamorada de Don José, Micaela, a la cual había dejado en el pueblo y que se afanaba en «arrancarle de las garras de Carmen [...] cuya inocencia y convencionalidad habían de servir como doble elemento de contraste[...] realzando el carácter de diabólica *femme fatale* [...] oponiéndole una voz de distinto registro, soprano contra mezzo-soprano»

---

<sup>15</sup> *El Barbero de Sevilla* tendría una versión cinematográfica en España de manos de Benito Pe-rojo y con colaboración en el guión de Antonio Quintero en 1938 resultado de una coproducción con la Hispano Film Produktion alemana.



(Medrano, 1990, p. 156), también incluyen el personaje de la madre de Don José, mientras que desaparece el marido de Carmen, el cual es sustituido en la reyerta en el monte por el Escamillo, el picador que va a buscar a Carmen hasta la cueva para declararle su amor, aunque no obtiene el final trágico del marido en la novela.

Otro elemento que queda trastocado en la ópera es la flor como símbolo; mientras que en la novela la flor que arroja Carmen es una mimosa; en las versiones operísticas y cinematográficas se suele dar la rosa o el clavel rojo, flores que presentan una codificación simbólica asociada a la pasión. Por su parte la flor de mimosa no posee este grado de codificación en el imaginario; sino que «nos remite al *olor penetrante*, relacionado con los encantamientos y sortilegios. La flor como expresión del deseo amoroso. Don José la guarda en su pecho hasta que se seca, y su perfume fuerte y persistente mantiene vivo ese deseo» (Medrano, 1990, .p. 120–121).

El investigador filólogo e historiador Rafael Utrera ha expuesto la influencia de la obra literaria como la de la versión operística en la configuración de la española como epítome de lo español en proceso metonímico con lo andaluz; así los conceptos de «falseamiento, exageración y espectacularidad» son aplicables a estas obras vía arquetípica:

El escritor insufló en su personaje rasgos diferenciadores que le permitieran jugar con la proximidad entre lo trianero y sevillano, lo gitano, andaluz y español para ofrecer una muestra con suficientes dosis de exotismo aunque manteniéndose, literariamente hablando, en los límites de lo artísticamente creíble, cuando menos para los lectores de su época y país. Basta establecer la pertinente comparación con la homónima pieza de Bizet, libreto de Meilhac y Halévy, para comprobar cuanto supone la ampliación, creación y reducción de personajes (Escamillo, Micaela, El Tuerto) pero, sobre todo, para evaluar el intencionado incremento de color local y exotismo, que, juntamente con la música y los coros, convierten la, en apariencia, humilde obra literaria, en desenfadado espectáculo musical. Tales aspectos, que



podemos denominar el subrayado folclorista, son los que transforman la pieza operística en españolada frente a su original literario, más parco en exageraciones, espectacularidad y escenas de pandereta (Utrera, 1997, pp. 234-235)

Rasgos estos que pasarían a formar el imaginario cinematográfico de lo andaluz, dando como resultado una circunscripción del espacio andaluz a Sevilla, y siendo así los sevillanos los máximos representantes de lo andaluz; Triana, por su parte como barrio gitano y en cuanto a personajes el gitano/a como quintaesencia de lo andaluz; cargados estos con otros rasgos que se irían añadiendo poco a poco con influencias de otros textos, así como de prejuicios ya establecidos.

Por último, otro de los relatos que configuran la imagen de lo español en Europa es *Militona* o *La maja y el torero* de Théophile Gautier, publicada en 1947, de la que se haría una versión cinematográfica en 1922 (*Militona o la tragedia de un torero*, Henri Voris).

Gautier ya había viajado a España en un par de ocasiones antes de publicar esta novela, y de lo que dejó constancia en un libro de viajes, *Voyage en Espagne*, el libro de poemas, *España*, e incluso un vodeville escrito junta a Siraudin, *Un voyage en Espagne* (Miñano Martínez, 2008, p. 157).

El argumento de *Militona* comienza con Juancho, un torero sevillano de gran prestigio en el Madrid del momento, enamorado de una bella maja, *Militona*; pero esta no le corresponde sentimentalmente. Una tarde, durante una corrida, la chica se sentará al lado de un noble aplebeyado, Andrés, que a su vez está prometido con otra chica de su mismo rango social, Feliciano, pero educada en el extranjero. Mientras tanto, Juancho observa lo que se venía cociendo en las gradas, la atracción de Andrés por Militona. Así, al terminar, el noble sigue a la muchacha hasta su casa, pero es sorprendido por el torero. Los dos enamorados se batan en duelo, brillan las navajas y Andrés cae herido. Aquí nos dice Claver Esteban (2012) que ya el torero se nos presenta como un *jaque*, con todos sus atributos: belleza, valentía machista y virilidad que se traspasarán, en este caso, a los atributos del torero.

Militona encuentra a Andrés y se lo lleva para cuidarle, lo que hará que durante ese tiempo ella se enamore de él, un amor por encima de las clases y convenciones sociales; aunque, todavía se interponen entre ellos sus respectivos amados. Juancho abandona Madrid por los celos y el sufrimiento que le causa el abandono de Militona, mientras que Andrés repudia a su antigua novia, ya que se da cuenta de la vanidad y petulancia que posee, debido a su educación extranjera<sup>16</sup> —casticismo frente a extranjerismo, un hecho que veremos repetirse en multitud de obras con referencia a la representación de lo español—. Finalmente ambos se casan y se mudan a vivir a Granada.

Miñano Martínez (2008) —siguiendo a González Troyano (1988)— acentúa que la novedad que *Militona* introduce en el género taurino es «la muerte voluntaria del diestro ante los ojos de la mujer amada que no corresponde a su amor» (p. 164), que se repetirá en numerosas obras posteriores. También encontramos en ella otra de las estructuras que se repetirán en la españolada cinematográfica, el del triángulo amoroso, en este caso con la inserción de la figura de la *petimetra*.

En resumen, estas obras crearían el imaginario establecido por la literatura con respecto a lo español su aspecto más colorista y exótico, a la par que trágico; en ellas se podrán reconocer una serie de temáticas y rasgos que se traspasaría a la literatura y cine españolado. Así, por ejemplo, *Carmen* crearía el personaje andaluz más universal de la historia, con sus personajes prototípicos de bandoleros, gitanas o toreros; *El torero* o *La maja y el torero* configurarían una serie de relatos para universo taurino donde se dan la mano majas, petimetres y petimetas, nobles aplebeyadas

---

<sup>16</sup> Feliciano posee los atributos de otro de los tipos costumbristas, la *petimetra*. Tanto el *petimetre* como la *petimetra* son aquellos españoles que gustan de las modas; pero que en un momento de casticismo como este se asocia con las modas europeas, vistiendo a *lo inglés* o *lo francés*; repudiando de las tradiciones españolas.

### **2.2.3. El otro en la formación del reino español**

José Luis Navarrete en *Historia de un género cinematográfico: La Española* (2009), expone su teoría acerca de los estereotipos andaluces y la imagen de Andalucía. El Romanticismo sólo empaquetaría bajo el concepto de española una imagen que ya se encontraba codificada en el imaginario español, ahondando en las raíces de la construcción de dicho imaginario que, posteriormente, se traspasaría a la imagen de España y que la española cinematográfica tomaría prestada. Esta idea, como se ha visto, se trasluce en diversos autores, los cuales señalaban que el conocimiento que se tenía sobre la cultura de España en el siglo XVIII era el de los literatos del Siglo de Oro.

En otro de sus estudios, *La española y Sevilla* (Navarrete Cardero, 2003), enlaza con la idea de Ayala, que se explicaba anteriormente, y da cuenta de los estereotipos andaluces en la literatura española del siglo XVI hasta llegar al Romanticismo europeo a través de los escritos de Santa Teresa de Jesús, Cervantes o Lope de Vega, siendo este último una de las grandes influencias en cuanto al sainete con cuestiones de honra, como se verá. Por ejemplo, Fray Juan de Pineda castellano coetáneo de Santa Teresa de Jesús, y que como ella vivió en Sevilla, compararía a los andaluces con los castellanos en estos términos: «los sevillanos son ignorantes, rufianescos y poco inteligentes. Frente a los castellanos, los andaluces son amigos de supersticiones y hechicerías» (Navarrete, 2003, p. 13; Caro Baroja, 1990, p.237).

Por otra parte, Miguel de Cervantes definiría así el señoritismo andaluz—sevillano— en *El celoso extremeño*:

Hay en Sevilla un género de gente ociosa y holgazana, a quien comúnmente suelen llamar gente de barrio. Estos son los hijos de vecino de cada colación, y de los ricos della: gente baldía, atildada y meliflua, de la cual de su traje y de su manera de vivir, de su condición y de las leyes que guardan entre sí, había mucho que decir; pero por los buenos respectos se deja (Cervantes citado en Caro Baroja, 1990, p. 240)

Navarrete nos dice cómo los tópicos constituidos a la luz de los escritos del Siglo de

Oro aparecerían en las españoladas; «el andaluz típico, parlanchín, gracioso, amigo de la diversión, supersticioso y la mujer fatal, andaluza y gitana, manipuladora de hombres, serán tipos que se perpetuarán hasta el siglo XX» (Navarrete, 2003, p.13)

Por su parte, Santa Teresa de la Cruz, se refiere en estos términos en el *Libro de las Fundaciones* a la ciudad de Sevilla:

Nadie puede juzgar, que en una ciudad tan caudalosa como Sevilla y de gente tan rica, había de haber menos aparejo de fundar que en todas las partes que había estado: húbole tan menos, que pensé algunas veces no nos eran bien tener un monasterio en aquel lugar. No sé si la misma clima de la tierra, que he oído siempre decir los demonios tienen más mano allí para tentar, que se le debe dar Dios, y en esto me apretaron a mí, que nunca me vi más pusilánime y cobarde en mi vida, que allí me halle.<sup>17</sup> ( citada en Navarrete, 2003, p.12, Caro Bajora, 1990, p. 236)

Caro Baroja señal que la Santa se dejó llevar por la idea que se tenía de estos «antes y después» en Castilla; Andalucía como tierra de «desorden moral» (1990 p. 236). Estos prejuicios ponen de manifiesto los defectos morales que asolan este territorio; y que parecen tener una procedencia demoníaca, heredada las prácticas del judaísmo y el Islam. El desprecio y el deseo que se produce en la conciencia del sujeto colonizador, provoca la demonización de ‘lo otro’, creando una imagen para el cristiano del medioevo que se extenderá hasta el romanticismo europeo. Así mismo, también ponen de manifiesto el juicio de valor mediante el cual se está creando el estereotipo para el andaluz en el medioevo. El antropólogo andaluz José Acosta (1979) señala que la Reconquista supuso, en este sentido una ruptura tanto estructural en cuanto a la configuración social, histórica, cultural e identitaria de Andalucía; en otros términos, supuso la supremacía castellana frente a la cultura de Al-Andalus.

---

<sup>17</sup> Capítulo XXV, *Escritos de Santa Teresa*, I, B.A.E. LII, p 224b, citado en José Luis Navarrete Car-  
dero (2003): *La españolada y Sevilla*, Cuadernos de EIH CEROA nº4, Sevilla. Idéntica cita se puede en-  
contrar en Julio Caro Baroja (1990): *Ensayo sobre la Literatura de cordel*. Istmo. Colección Fundamen-  
tos. Madrid, p.236 y en Pedro M. Piñero Ramírez (1982): *La Sevilla imposible de Santa Teresa*. Biblioteca  
de Temas Sevillanos. Sevilla. P.108

Se apuntaba, anteriormente, algunos motivos por los cuales Andalucía se convierte en un espacio imaginado y anexionado a lo exótico y lo místico. De carácter policultural, posee una peculiar idiosincrasia, su vinculación con el mundo islámico –así como judío–. Jo Labanyi expone:

Es evidente que las culturas árabes y judía de Al-Andalus, que han sido idealizadas –o demonizadas– como producto de un ‘Oriente’ exótico, en un sentido orientalista tal como lo entiende Said, en realidad poseían un grado de civilización superior a la de los reinos cristianos, y que siempre viene bien recordar que fue a través de la obra de los filósofos y científicos árabes y judíos de Al-Andalus que la filosofía y ciencia griegas fueron introducidas en la Europa occidental, lo cual a su vez hizo posible los adelantos técnicos del Renacimiento. Si los castellanos lograron conquistar Al-Andalus, fue porque poseían la superioridad en otro aspecto de la modernización: la tecnología bélica (Labanyi, 2004, p.13)

En este párrafo, Labanyi, hace alusión a las políticas que se utilizaron en la repoblación durante la ‘Reconquista’, de carácter imperialistas. Así, por ejemplo, encontramos en el romancero del siglo XV los romances fronterizos o de moriscos y cómo los propios monarcas hacían uso de los cantores populares para propagar noticias: «Enrique IV, en 1462, mandó hacer un romance sobre cierta campaña en tierras de Granada y mandó a los cantores de la capilla real que lo asonasen» (Menéndez Pidal 1997, p.15).

Peor destino le deparó a la imagen del judío, ya que toda una corriente antisemita recorrió la Europa cristiana medieval desde el siglo XII y de la que España participó. El experto en iconografía del medievo, Paulino Rodríguez Barral, recoge en su estudio *La dialéctica texto-imagen a propósito de la representación del judío en Las cantigas de Santa María de Alfonso X* (2007), los rasgos propios del estereotipo semita para el cristiano de la Baja Edad Media, en los que iconográficamente se representa al judío en términos raciales «[el] judío de nariz ganchuda, rasgos afilados y barba puntiaguda (el perfil supuestamente semita que con frecuencia se constituye en signo de identidad

plástica del judío en el arte medieval)» (Rodríguez Barral, 2007, p.215); así como también se da en términos visuales los mitos que rodearon al judío en sus prácticas rituales «como la alianza diabólica, el infanticidio, el crimen ritual, o la profanación sacrílega [que] contribuyeron a forjar el imaginario cristiano del judío en sus aspectos más negativos» (Rodríguez Barral, 2007, p.215). No obstante, el autor señala que, también, se abre en estos textos la posibilidad de la salvación mediante la conversión.

Said explica que el contacto con el mundo islámico tras las invasiones bárbaras en la Edad Media se limita a transacciones comerciales, fortaleciendo su sistema de representación. La adhesión de rasgos culturales germanos en el Imperio Romano, así como las invasiones islámicas en la cuenca mediterránea desplazó el centro cultural europeo al norte alejándolo del Mediterráneo; Europa queda «encerrada en sí misma [y Oriente queda] cultural, intelectual y espiritualmente *fuera* de Europa y de la civilización europea» (Said, 2007, pp.106-107).

Por otra parte, como se apuntaba con la cita de la antropóloga Jo Labanyi, hay que tener en cuenta las fuertes políticas de persecución y represión que recayeron durante todo este periodo histórico sobre la configuración de lo que se consideraba ‘el otro’ tanto en Europa; pero especialmente, en todo el territorio peninsular: moriscos —según José Acosta, los «verdaderos andaluces» (1978), judíos y —el gran olvidado de Acosta<sup>18</sup>—la comunidad gitana; lo que se trasluce en «una incapacidad del sistema para tolerar la presencia en su interior de elementos[...]plurales» (Acosta, 1978, p.27).

---

<sup>18</sup> Interpretamos que José Acosta no incluye a las comunidades gitanas, ya que su objetivo principal, es la de constituir la identidad andaluza, en las que toma un posicionamiento de tipo esencialista; y no tanto en señalar la política en general sobre *los otros* dentro de la península, sino lo que a su parecer se erige como constitutivo de lo andaluz. El pueblo gitano se asienta en la península en el año 1425; cuando, según el teórico ya se había dado el ruptura con la cultura de Al-Andalus. No obstante, las identidades se construyen y constituyen a lo largo de la historia a través de sus manifestaciones culturales, por lo que no sería extraño que se produjesen hibridaciones culturales desde esta época. Los estudios sobre la etnia gitana como el realizado por Manuel Martínez Martínez (2017) ponen en relieve cómo en el siglo XVIII, si bien hay asentamientos gitanos en toda España, es en Andalucía donde se darán en una mayor concentración; para el año 1749 durante la gran redada se contabilizaron unos «5.5000 individuos en Andalucía y 9.000 para el total español» (Martínez Martínez, 2017, p. 14), más del doble de la población gitana se asentaba en Andalucía. Lo cual parecen unos datos bastante fiables, habida cuenta, además, ya que de una parte el nomadismo estaba penado, y de otra, los asentamientos debían ser permitidos por el Estado, restringiéndolo a poblaciones y número de familias concretas, bajo pena para núcleos familiares que se movilizasen fuera del municipio, por lo que el aparato estatal poseía un gran control censal sobre la población gitana.

### **2.2.3.1. Políticas imperialistas del aparato estatal español**

La política castellana oscila entre la represión y la expulsión, llegando en algunos momentos hasta el exterminio de estas comunidades. La gran diferencia establecida en una primera instancia entre judíos y moriscos con respecto a los gitanos es la práctica religiosa. En 1425, año datado como el de la llegada de las primeras comunidades gitanas en España son bien acogidas gracias a su condición de «peregrinos cristianos perseguidos, que los recién llegados esgrimieron como carta de presentación salvífica» (Río Ruiz, 2017, p. 8). No obstante, la corriente anti-gitana llegaría pronto y las medidas represivas y los decretos de expulsión se repetirían con frecuencia desde la primera «dictada por los Reyes Católicos en 1499, renovadas por Felipe II, en 1539, y Felipe III, en 1619» (Río Ruiz, 2017, p. 8).

Estas políticas de represivas tenían dos objetivos principales, de una parte suprimir los rasgos religiosos y culturales de las «minorías», para los moriscos y judíos mediante la conversión, como por ejemplo los Decretos Reales promulgados tras la Conquista de Granada en el que se les exigía a los integrantes del reino abandonar la lengua, la religión, asistir a la iglesia bajo pena de multa, «vuestras tradiciones, costumbres, ropas y aderezos, y, sobre todo, esa manía vuestra, tan poco cristiana, de bañaros diariamente» (Acosta, 1978, p.30), así como bautizarse, renegar de sus antepasados y cambiar de nombre. Esto mismo fue aplicado para las comunidades gitanas, aunque cristianos, se les pedía el abandono de prácticas que estaban mal consideradas como el matrimonio entre familiares, así como el uso de su lengua, atuendos o prácticas que pudieran caracterizarlos.

De otra limitar, las prácticas y oficios que estas minorías pudieran realizar, así por ejemplo, a los gitanos se les niega el comercio con animales, la aparición en danzas y representaciones o cualquier tipo de trabajo que no fuera el de la agricultura (Río Ruiz, 2017, p. 8), así como permiso de asentamiento, quedando distribuidos en función de algunas localidades y restringidas a la cantidad de familias que podían asentarse en dicha localidad (Río Ruiz, 2017, pp.9-11)



Precisamente son los Reyes Católicos los que desde la reconquista de Granada impulsan estas propuestas, en ocasiones de manera discordante y contrapuesta, señala Acosta (1978) «que la persecución de los moriscos dañaba los intereses de la nobleza valenciana, a quienes servían como siervos de la tierra» (p.28) y en referencia a los conversos así decía Isabel I en una carta enviada a la comunidad judía en 1477 :

Por esta mi carta tomo y recibo en mi guarda y so mi amparo y defendimiento real a los dichos judíos de las dichas aljamas y a cada uno de ellos y a sus personas y bienes aseguro de todas y cualesquiera personas de cualquier estado que sean... y les mando y defiendo que no los hicieran, ni maten, ni lisien, ni consientan herir, ni matar ni lisiar (Urresti, 2009, p.164 citado en Quesada, 2011, p. 2099).

Sin embargo, serían ellos los que promoverían la creación de la Santa Inquisición mediante la solicitud de la bula *Exigit sinceræ devotionis* al Papa Sixto IV, firmada por el mismo el 1 de noviembre de 1478; en la cual se autorizaba a los reyes al nombramiento de inquisidores, algo insólito ya que hasta ese momento era prerrogativa exclusiva de la Iglesia (Quesada, 2011, p. 2099). Sería, precisamente, solicitada en relación al problema de los conversos y los celos que inspiraban en los cristianos viejos. Acosta señala como *estrategia liquidadora* de los Reyes Católicos sobre *la presencia judeo-musulmana en Andalucía* «la ponen a funcionar precisamente contra la burguesía morisca de Sevilla. En los campos de Tablada, recién instaurado el Santo Tribunal, y en el resto de Andalucía arden más herejes que en todo el resto de España en toda la historia inquisitorial» (Acosta, 1978, p. 28).

Los resultados de toda esta estrategia que recorrería la historia de los reinos peninsulares en un proyecto unificador se saldaría en 1492 con la conquista del Reino de Granada y la expulsión definitiva de los judíos a través de los Decretos de la Alhambra el 31 de marzo del mismo año, en que se les instaba a la conversión o a la expulsión en el resto del reino; ya que se había decretado la expulsión de los judíos en Sevilla, Córdoba y Cádiz, el 1 de enero de 1483 (Quesada, 2011, p. 2100).



Para el pueblo musulmán, según José Acosta, la obligación de la conversión dio lugar a que muchos de ellos, en vez de renegar de su cultura, sólo hicieran lo que podían hacer: «la guerra de resistencia. Millares de hombres, mujeres, niños y viejos se echaron al monte a resistir la opresión, a las sierras encrespadas de Granada y Almería, que forman las Alpujarras, y a las de Málaga, que son sus estribaciones» (Acosta, 1978, p. 30); lo que daría lugar a la rebelión de las Alpujarras entre los años 1568 y 1571, preámbulo de su definitiva expulsión durante el reinado de Felipe III entre los años 1609 y 1613; momento, también, complicado para el pueblo romaní, que aún trataba de encontrar un modelo social al que acomodarse. Debatándose entre el nomadismo y el sedentarismo agrario, lo que tendría repercusiones por parte de la Corona en la llamada «plaga social del vagabundeo» (Río Ruiz, 2017, p. 9).

En este momento histórico se configuran las características atribuidas al pueblo gitano en forma de acusaciones «depredadores de lo ajeno, de violadores de los preceptos cristianos al casarse entre congéneres [...]vagos, [es el tiempo de las] acusaciones de hechicería, canibalismo y rapto de niños<sup>19</sup>» (Río Ruiz, 2017, p. 9). Las políticas represivas ejercidas sobre esta población estuvieron en un recrudecimiento ascendente hasta que en el año 1749 se lleve a cabo, por parte del Consejo de Castilla, la redada general de gitanos del 30 de julio de 1749 —que se hizo extensiva a todo el mes de agosto—, una solución que pretendía el exterminio y que llevó a la cárcel a más de 5.000 gitanos andaluces y 9.000 en el resto de España, y aunque muchos de ellos serían puestos en libertad en octubre del mismo año, el proyecto del «exterminio» siguió vigente para aquellos «contraventores a las pragmáticas» (Martínez Martínez, 2017, p. 15).

Este escueto repaso histórico a las prácticas políticas tiene como objeto el mostrar la configuración que de ‘los otros’ se hizo en un momento histórico determinado desde el poder, de tipo imperialista bajo la unicidad de una ideología, la cristiana, en pro de la formación de un país, España. Si la cultura produce sentido a través del discurso y éste, a su vez, está en relación al poder, no es de

---

19 De nuevo, nótese el paralelismo con la imagen del judío en cuanto a las prácticas propias.

extrañar que los literatos y pensadores que recorren el arco temporal desde el siglo XV hasta el XVIII configurasen todo un imaginario de lo español el cual, además, aparece mediatizado por la censura que supuso la Santa Inquisición. Por tanto, las teorías postcoloniales sobre la identidad cobran sentido en este análisis del estereotipo. Otros autores, ya la han apuntado, como la tesis de José Luis Navarrete (2003, 2009), en la cual la imagen de Andalucía y los andaluces, viene dada por parte de grandes literatos castellanos. Es decir, si se tiene en cuenta el pasado histórico de la región, Andalucía ha estado vinculada al mundo árabe hasta bien poco antes de los mencionados escritos. La colonización del mundo islámico pasa por crear una imagen del mismo, en palabras de Said, «el Islam se convirtió en una imagen cuya función no era tanto representar al Islam en sí mismo, como representarlo para el cristiano de la Edad Media» (Said, 2007, pp.94-95). Esto es un proceso mediante el cual se consigue demonizar lo andaluz a través de estereotipos, los mitos, lo exótico, la magia y hechicería, la sensualidad y la zalamería; lo que Said llamaría *Orientalizar lo Oriental* que recogerían las diferentes artes hasta el cine. Andalucía como parte integrante de Al-Andalus<sup>20</sup>, pasando a ser ese terreno imaginario de los otros, dominado por lo extraño y singular, donde el morisco y hebreos dejaron sus posos de malignidad que permearon la sociedad, incluso hasta la propia tierra. Portanto, no es casual que el mito de *Carmen* solo pudiese darse en este momento histórico en Andalucía. Así, por ejemplo, dice Julio de Vega López (2006) sobre el personaje de *Carmen*:

La concepción de la mujer como principio del mal propia de la tradición judeocristiana -mitos de Pandora, Adán y Eva- impregna la historia. Con “Carmen” se renueva y consolida el arquetipo de la “Femme Fatale” que personifica al Eros mortal, al adulterio -no olvidemos que en la novela se presenta como mujer casada- y la pasión destructora.

---

20 Se ha de aclarar que la autora de esta tesis conoce el hecho de que Al-Andalus comprendía mucho más allá de las fronteras andaluzas actuales, pero su vinculación con este territorio es mayor, ya que no en vano fue territorio que más tiempo estuvo ocupado por el Islam. También hay que señalar que, tanto Córdoba como Granada son las dos ciudades con mayor raigambre y asociación al mundo islámico; la primera por ser la sede y capital, primero como provincia dependiente de Damasco y, tras la escisión, como capital del califato. Granada lo será en su última etapa, la del reino nazarí.

Sus colores, el rojo y el negro, simbolizan al diablo y la propia protagonista refrenda esta relación simbólica cuando se sincera y le dice a José: «Has encontrado al diablo, sí, al diablo» (De Vega López, 2006)

### **2.2.3.2. La parte por el todo: Andalucía por España desde la antropología**

Desde una visión antropológica, José Acosta en *Historia y cultura del pueblo andaluz: Algunos elementos metodológicos y políticos* (1979), teoriza acerca de la historia y cultura de Andalucía desde una postura esencialista y marxista; basándose en las continuidades y rupturas de la evolución sociocultural del pueblo andaluz. La evolución cultural andaluza consta de un primer momento de evolución ascendente, imbricando en cada etapa los componentes culturales del periodo anterior; desde Tartessos hasta Al-Andalus. Posteriormente, se dan dos procesos de ruptura y retroceso culturales; uno fijado en el siglo XIII con el feudalismo; otro en el siglo XIX con el capitalismo. No obstante, y a pesar de esas rupturas estructurales se producen filtraciones culturales del pasado que perviven en nuestros días.

Acosta también teoriza acerca del problema de la alienación de la identidad cultural andaluza y la sinécdoque que se produce con la identidad española, debido a «la hegemonía política de la burguesía andaluza [que tendrá un] enorme peso [...] en el aparato del Estado español» durante el siglo XIX y la primera mitad del XX (Acosta, 1979, pp.63-64). Lo que le lleva a concluir que «Andalucía se convierte en la imagen de España» (Acosta, 1979, p.66) son unas palabras de Ortega y Gasset en relación a esta influencia de Andalucía en el aparato del Estado español, de las que deduce que es la clase dominante –la oligarquía– andaluza la que detenta el poder estatal y no el pueblo andaluz; a las que aplica la dialéctica marxista sobre las clases en las que «las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época y sociedad» (Acosta, 1979, p.66), dando como resultado la imagen de España a través de Andalucía.

En eso consiste, precisamente, la especificidad de la alienación de la identidad cultural histórica de Andalucía: España se representa a través de lo andaluz y la cultura andaluza se enajena del pueblo andaluz al españolizarse. No hay represión de la cultura andaluza, sino expropiación de ella al pueblo andaluz, para ser trivializada como cultura oficial del Estado (Acosta, 1979, pp.66-67)

Según esta teoría, el turista europeo que llegó a España, no sólo construye la imagen de la misma por el exotismo andaluz, sino también porque desde la propia ideología política promulga esta imagen de España; constituyéndose una sinécdoque en cuanto a la representación: Andalucía por España; y que en lo cinematográfico la simplificación de lo que es Andalucía en sí vendrá dado por el proceso metonímico de tomar Sevilla por toda Andalucía. Desde la antropología e historiografía andaluzas se ha demandado unos estudios que ayuden tanto a esclarecer las cuestiones de identidad con respecto al andaluz, así como reclamar la visibilidad de la problemática social, debido, precisamente, a la invisibilización que *esta imagen de lo andaluz* ha supuesto para su constitución tanto histórica como cultural. Sin embargo, resulta paradójico que Acosta siga a Ortega y Gasset en su teoría pendular sobre quién controla el aparato del estado español; y sin embargo parece obviar, precisamente la *Teoría de Andalucía* que el filósofo realiza sobre lo andaluz. Una teoría que está plagada de los mismos conceptos y tópicos orientalizantes que los textos de tipo romántico, ya que no sin ironía, Ortega y Gasset compara al andaluz con el chino o el egipcio.

### 2.2.3.2.1. Teoría de Andalucía: Ortega y Gasset

Serafín Fanjul (2102) nos relata que en la Francia del siglo XVII y XVIII se constituyó la teoría de los climas y cómo esto influía en el carácter de los pueblos, algo que ya veíamos en las manifestaciones de Santa Teresa de la Cruz y su correlación entre clima cálido y temperamento ardiente. Será Montesquieu quien diga «El país, con su geografía, su clima, conforma al hombre, su físico, su esencia nacional, los humores que le caracterizan; todo ellos condiciona la historia de un país» (Fanjul, 2012, p. 115); idea que es mantenida en la teoría orteguiana. El filósofo y ensayista propuso toda una teoría sobre la región recogida en dos artículos: el primero, llamado *Preludio* publicada en la revista *El Sol* el 9 de abril<sup>21</sup> de 1927; el segundo, denominado *El ideal vegetativo* publicado en *El Sol* el 30 de abril de 1927, reeditados posteriormente en la *Revista de Occidente* en 1942<sup>22</sup>. Se ha decidido hacer una mención especial a este texto, ya que Ortega y Gasset ha sido uno de los pensadores que más influencia ha tenido sobre la filosofía y las artes del siglo XX, así como este pequeño ensayo se ha convertido en una referencia principal en los estudios antropológicos, históricos y socioculturales en lo que atañe a Andalucía, en especial su teoría pendular, como se ha visto en José Acosta, por ejemplo. Además, la reconstrucción que hace del andaluz, se puede poner en relación con el *Retrato del colonizado* (1957) que describe Albert Memmi, lo cual acentúa más la relación que se establece entre Andalucía en términos coloniales ya en el siglo XX y por parte de uno de sus grandes pensadores. Memmi expone con respecto a la formación mítica de la imagen del colonizado que su rasgo principal es la pereza, rasgo que legitima el carácter del colonizador:

Nada podría legitimar tanto el privilegio del colonizador como su trabajo;  
nada podría legitimar mejor el desvalimiento del colonizado que su

---

21 Acompañan a este texto en la página otro sobre la Semana Santa por Ramón Gómez de la Serna titulado, *La semana enlutecida*, y una reseña biográfica sobre Gonzalo de Reparaz por Giménez Caballero, *El íbero de los cuatro costados*. Se resalta el discurso establecido entre los diferentes textos que configuran la página, ya que dota de mayor poder discursivo, valga la redundancia, del texto de Ortega y Gasset. Incluida en los anexos

22 Para los interesados en este texto, es de fácil acceso en la red, pudiendo consultarse íntegramente en <http://barricadaletrahispanic.blogspot.com.es/2012/04/teoria-de-andalucia-el-ideal-vegetativo.html>

ociosidad. El retrato mítico del colonizado incluirá pues una increíble pereza. El del colonizador, el gusto meritorio de la acción. Al mismo tiempo, el colonizador insinúa que emplear al colonizado es poco rentable, lo que le autoriza a pagar salarios inverosímiles (Memmi, 2011, p.2)

Volviendo a los ensayos orteguianos, en el primero de ellos habla sobre el efecto pendular del control estatal por parte de la sociedad del sur y del norte; así como compara la cultura andaluza con la china —nótese la ironía de la comparación con un pueblo cuya concepción cultural está radicalmente opuesta a la occidental, y de la cual es consciente el propio autor—:

No perturbe demasiado al lector esta súbita aparición de China en el preludio de un ensayo sobre Andalucía. Si es andaluz, detenga un momento su irritación y concédame algún margen para justificar el paralelo. La comparación es el instrumento ineludible de la comprensión. Nos sirve de pinza para capturar toda finaverdad, tanto más fina cuanto más dispares se alejen los brazos de la pinza, los términos del parangón. No hay cuidado de que este audaz emparejamiento se complazca en el síntoma de que el torero y el mandarín usan coleta. Ni la coleta del mandarín es china, sino manchúe, ni la del torero andaluza, sino francesa (Ortega y Gasset, 1927, p.9)

Basa ambas en una concepción cultural campesina<sup>23</sup> —que no agraria— en radical oposición con la castellana, la cual denomina guerrera; y el papel que otorga a Andalucía en la historia es el de pueblo invadido cada cierto tiempo—al igual que China—, de ahí su desprecio por el belicismo y que el símbolo de la paz sea el del «olivo bético», así como su lugar identitario sea el cortijo y no el castillo. Señala al bandolero y el contrabandista como héroes nacionales en el *mandato* andaluz del XIX, así como señala el amaneramiento, la feminidad y la autorrepresentación del andaluz como rasgos fundamentales para su reconocimiento, debido a la vejez de su cultura —de nuevo al igual que la china— y al conocimiento del andaluz de su propia cultura.

---

<sup>23</sup> Poco después también la comparará con otra de las culturas campesinas del mediterráneo como es la Egipcia.

En el siguiente artículo, *El ideal vegetativo*, aplica una teoría del clima en la que compara al andaluz con una planta, de ahí el adjetivo «vegetativo» y de cómo este condiciona la propia vida del andaluz. Apunta la idea de que el andaluz no necesita comer demasiado, dada su holgazanería, la cual define como «la fórmula de su cultura». No necesita consumir más energía «el andaluz lleva unos cuatro mil años de holgazán, y no le va mal». Después explica que la razón de la misma atañe al problema de la vida, en la que el andaluz no pretende una «existencia de máxima intensidad», por la cual necesitaría comer más, sino que en sentido contrario, reduce su existencia al mínimo esfuerzo, de ahí la ecuación perfecta sobre la evitación del esfuerzo como principio existencial.

Desde este punto, enlaza con la filiación del andaluz a la tierra, el cual es concebida como reducto paradisiaco —en relación a la pereza como ideal paradisiaco— «La vida paradisiaca es, ante todo, vida vegetal. Paraíso quiere decir vegetal, huerto, jardín. Y la existencia de la planta se diferencia de la animal en que aquella no reacciona sobre el contorno. Es pasiva al medio»(). Y es por esta visión que cuando el hombre del norte llega a la tierra andaluza queda deslumbrado<sup>24</sup>. Pero el andaluz, lejos de llevar la vida frenética que el foráneo le supone, es indolente, «aprovecha en sentido inverso las ventajas de su medio [...] y vive sumergido en la atmósfera como un vegetal». Incluso llega a afirmar que la identidad del andaluz procede de la tierra misma «mientras un gallego sigue siendo gallego fuera de Galicia, el andaluz trasplantado no puede seguir siendo andaluz; su peculiaridad se evapora y anula».

Con respecto a las fiestas y el disfrute señala, que lejos de vivirla tal como reflejan los ojos de los extranjeros que inspeccionan la cultura andaluza: esto es de manera frenética y de contraste entre lo trágico y lo festivo —concepción romántica de la visión andaluza—; la propuesta orteguiana es que los andaluces se caracterizan «por el fino cuidado de rebajar un tono lo mismo la pena que el placer», por lo que ambos componen en una especie de simbiosis existencial en la que el andaluz vegeta, ni del todo triste ni del todo alegre.

---

<sup>24</sup> Como queda deslumbrado el extranjero que visita Andalucía, para esto el filósofo cuenta una anécdota a pie de página de Chateaubriand, en la que los cien mil hijos de San Luis, al llegar a Sierra Morena quedan tan deslumbrados por el espectáculo del paisaje que presentan armas de manera espontánea a la tierra.



En estos dos textos se ven recogidas algunas de las ideas fundamentales que se tienen sobre la concepción cultural y la imagen de Andalucía. En primer lugar, su vinculación con un *oriente* lejano, en cuanto a su concepción vital — la comparación con China— y en contraposición, la asociación de Castilla con *occidente*. Así mismo, incluye la relación del control del aparato del Estado con la imagen de España y la oscilación en el devenir histórico entre norte/sur. Hacia el final del texto se encuentra la idea de que el andaluz, como representación, es el hombre menos idealista dentro de todas las comunidades españolas, una idea que algunos teóricos, como Monterde (2007) han señalado sobre la hegemonía andaluza en ciertos géneros cinematográficos utilizados por el Régimen franquista.

En segundo lugar, aparecen algunos de los tópicos más representativos de lo que será la españolada con referencia al carácter y actitudes vitales, así como iconográficos aplicados al andaluz en exclusiva, no tanto a cualquier región española —de hecho, se cuida en marcar la diferencia con el resto de regiones—. El holgazán, el torero, el bandolero, los señoritos y las sevillanas de ojos oscuros y pasionales, serán siempre andaluces; así como el campo, el cortijo, la serranía y la plaza de toros tendrán unas profundas reminiscencias a Andalucía.

Lo que faltaría en esta teoría es precisamente el contexto socio-histórico del pueblo andaluz, de hecho Ortega remarca el carácter positivo de su teoría, en la que el problema del reparto de la tierra y el latifundio no tienen cabida, de hecho, señala expresamente que si incluso el rico come mal —de nuevo una supremacía del norte frente al sur—:

Espero que se me entienda bien. No se trata neciamente de censurar al andaluz suponiendo que no hace más que vegetar. Mi idea es que su cultura —por tanto, su actividad “espiritual”— exalta y pule el plano vegetativo de la existencia. De aquí, entre otros muchos detalles, la tierna amistad del andaluz con el vegetal, con el productivo y con el superfluo, con la vida y con la flor. Cultiva el olivar, pero también el tiesto. En cuanto a la alimentación,



la sensiblería socialista nos ha hecho notar innumerables veces que el gañán del campo andaluz no come apenas y está atendido a una simple dieta de gazpacho. El hecho es cierto y, sin embargo, la observación es falsa porque es incompleta. Sería más verídica si añadiese que en Andalucía come poco y mal todo el mundo, no sólo el pobre. La cocina andaluza es la más tosca, primitiva y escasa de toda la Península. Un jornalero de Azpeitia come más y mejor que un ricacho de Córdoba o Jaén. Hasta en esto imita el andaluz al vegetal: se alimenta sin comer, vive de la pura inmersión en tierra y cielo. Lo mismo el chino (Ortega y Gasset, 1927, p.3)

Por último, también aparece reflejada de manera más sutil, la vinculación que se hace del andaluz con el sevillano. Cuando el ensayista pretende poner apellido al nombre del andaluz, lo hace con referencia única y exclusivamente a Sevilla, el sevillano o la sevillana, estableciendo, de nuevo, la sinécdoque entre Sevilla y Andalucía.

#### **2.2.3.2.2. Sevilla como sinécdoque de lo español**

Se acaba de exponer que Ortega establecería en su texto esta relación metonímica, en la que Sevilla se convierte en Andalucía; esta idea ya se había mostrado también en otros textos como en la ópera de Bizet *Carmen*. Carlos Colón Perales en *Sevilla: ciudad del deseo* (1993) explica que *Carmen* de Mérimée coincidió en el año de su publicación con otra de las obras cumbres sobre España; el *Manual para viajeros por España y lectores en casa* de Richard Ford. Encuentra en esta asociación el motivo de que la obra literaria se constituyera en mito de lo español en el imaginario europeo:

Color, diferencia, exotismo, un punto de peligro y un mucho de oscura intranquilidad –tan buscada por los «lectores en casa» de aventuras ajenas– logrados a base de remover la leyenda sanguinaria y cruel, inquisitorial y fanáticamente católica, pasional y fogosa, que arrastraba desde hacía siglos el país, eran las claves del éxito de estos libros y la explicación de la atracción que lo español suponía para las sensibilidades de un romanticismo que ya dejaba de ser real (actitudes vitales) para

transformarse en imaginario (actitudes literarias) (Colón Perales, 1993, p.22).

Una idea atraviesa el texto de Colón Perales, la encarnación de Sevilla a través de los sesgos que se presentan en la formación de los dos grandes símbolos, no sólo literarios, sino musicales y cinematográficos asociados a esta ciudad como son; Don Juan «el disoluto castigado, hijo del contrarreformista siglo XVII» (Colón Perales, 1993, p.19); y Carmen «la ambigua heroína trágica, hija del romántico y costumbrista siglo XIX» (Colón Perales, 1993, p.19). Es interesante la propuesta que hace acerca de las dos festividades que representan por excelencia a la ciudad de Sevilla, cuyos rasgos definen las historias y personalidades de ambos mitos; una, la Semana Santa barroca:

Es la fiesta de la sangre, del fuego, del oro, del terciopelo, del incienso, de la vida atravesada por la muerte y la muerte significada por el amor; a celebración de lo trágico y problemático ser-para-la-muerte sólo iluminado en la negrura no por la luz absoluta de la fe, sino por la relativa luz –débil, como de amanecer– de la esperanza<sup>25</sup> (Colón Perales, 1993, p.18)

La otra, la Feria de Abril, romántica; «es la fiesta del encuentro, del hablar, del mirar, del bailar, del gustar: celebración de un efímero estar» (Colón Perales, 1993, p.18). Estas fiestas se encuentran «marcadas por el gozo de la expectación y por la amargura del término, y se viven como un brevísimo paréntesis de realidad entre esas dos nada de lo que va a ser y de lo que ha sido» (Colón Perales, 1993, p.18).

Estas festividades sevillanas en las que la ciudad «se expresa y reconoce por entero

---

<sup>25</sup> Nótese cómo muchos de estos epítetos se pueden aplicar a otra de la fiesta nacional por excelencia, las corridas de toros y todo el imaginario que conforma el mundo del toreo. Tema, también, recurrente en la cinematografía, desde la grabación de corridas de toros en los inicios del cine hasta llevar a la pantalla la vida de las grandes figuras del toreo. Por ejemplo, Pérez Perucha habla así sobre Cuesta y García Cardona, «*se entregan a filmar y almacenar con un ritmo casi frenético corrida de toros tras corrida de toros, faena tras faena, hasta el punto de reunir tan voluminoso archivo como para poder organizar con sus fondos y a voluntad del cliente la exhibición de cualquier hipotético festejo taurino con los diestros deseados o las faenas apetecidas. Ni qué decir tiene que Cuesta se convirtió con ventaja en el primer exportador cinematográfico del país durante el periodo que estamos considerando*» Pérez Perucha, J. (2009). Narración de un aciago destino (1896-1930). En R. Gubern, J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Riambau, & C. Torreiro, *Historia del cine español* (pp. 19-124). Madrid: Cátedra, col. Signo e Imagen. P<sub>31</sub>

a través de una absoluta sensorialidad y sensualidad» (Colón Perales, 1993, p.18), sensorialidad que para el autor representa «el demonio grande de Sevilla [y a la vez su] ángel» (Colón Perales, 1993, p.18). Por lo que el que estos mitos se vinculen a Sevilla, siendo «protagonistas de historias de pasión y muerte» (Colón Perales, 1993, p.19) no es una casualidad, sino que «es la culminación del legendario destino erótico y tanático de la –por sensual, desesperada– ciudad en la que Santa Teresa reconoció que los demonios tenían más mano para tentar» (Colón Perales, 1993, p.19).

Este texto introduce y aúna las «esencias» del espíritu contrarreformista barroco y el del romántico, tal como se proponía con la idea de Francisco Ayala en epígrafes anteriores. Además de presentar una de las cuestiones que traerá de cabeza a teóricos y críticos sobre el modo de representación de la esencia y alma española. Dos grandes mitos literarios que se convertirían en bandera de lo netamente español, dentro y fuera de España, poseen una fuerte vinculación con Andalucía, y Sevilla; hasta tal punto que se erigen en arquetipos como es la culminación de un destino erótico-tanático derivado de su sensualidad. Eros y Tánatos, las pulsiones de la vida y la muerte, lo erótico como supervivencia, deseo, amor, alegría de vivir; en psicología hoy día, el Eros representa el amor romántico, el amante, el amor como deseo físico y emocional, que se encuentra basado en el goce y el placer. Lo tanático se trasmuta en sufrimiento y dolor. Lo que vibra en estas aseveraciones de Colón Perales, en referencia a Sevilla, los mitos asociados y las fiestas es que la relación que establece entre ellos es arquetípica; por lo tanto, es extrapolable en al inconsciente colectivo como lo culturalmente básico del pueblo sevillano, erigiéndose a través de los mitos en lo andaluz y español. Ambos son primordiales para comprender el fondo de la Andalucía de pandereta y la trágica.

Además, como expone Julio Díaz Galán (2015) «la esfera de fiesta es el lugar por excelencia de la Creación, en el sentido más alto de la creación del mundo» (pp. 212-213) en la que lo sagrado se introduce como un elemento subversivo del orden social —Carlos Colón señala como «nada» al período establecido entre una fiesta y otra—; es el poder destructor de lo sagrado, que solo es controlado mediante los ritos, frente a lo

profano; entendiendo lo profano como el mundo cotidiano. Todas las culturas tienen sus fiestas, por lo que la fiesta en sí, es universal. Sin embargo, el autor expone que :

Para los antiguos, la fiesta, tal y como ya hemos apuntado, coincide con la temporalidad sagrada en la que el mundo se revitaliza, en la que lo social vuelve a anudar sus lazos, en la que se recrea el mundo. En ese mundo, liberar las pulsiones implica liberar lo divino-peligroso en el que el yo desaparece. Para nosotros, la fiesta es cada vez más una liberación de nuestro yo que por fin coge las riendas de su existencia dejando atrás los deberes sociales (Díaz Galán, 2015, p. 217).

Los ritos y las fiestas populares como manifestaciones culturales del pueblo cobrarían un especial interés durante el romanticismo y el costumbrismo; así quedaría establecida desde los libros de viajes la asociación entre España, Andalucía y sus fiestas, especialmente las referentes a Sevilla; como la Semana Santa, la Feria de Abril, o la Romería del Rocío, que aunque es onubense, tiene una gran conexión con Sevilla, incluso las fiestas del Corpus Christi<sup>26</sup> o la gran fiesta española: las corridas de toros, la cual también tiende sus ramas hacia Sevilla. La relevancia de las fiestas fagocitaría ese orden social, como señala Díaz Galán, que es el mundo cotidiano, transmutándolo en el imaginario en lo sagrado como fuente destructora y creadora, por lo que no es extraño que las pulsiones de las que habla Carlos Colón Perales, Eros y Tánatos, se den la mano configurando la España de pandereta y la trágica.

Estas dos maneras de representar lo español es lo que lleva a que José Luis Navarrete (2003) establezca una relación de sinécdoque entre Andalucía y España, siendo Sevilla la ciudad representativa de la primera, como parte

---

<sup>26</sup> Aunque hoy día no es de las más conocidas, sin embargo en el siglo XVI era una de las celebraciones más importantes del imperio español: «Las procesiones del Corpus en la Sevilla del siglo XVI se convirtieron en las más suntuosas del mundo porque escenificaban un axioma: la Iglesia Católica era universal gracias a la universalidad del Imperio Español y Sevilla, la capital de ese imperio, representada por todas sus instituciones y entidades, sacaba un día al mismo Dios a la calle para visualizar esa nueva alianza. Ante la custodia bailaban indios, negros, moros, turcos,..., el orbe entero, mientras los gremios y oficios ofrecían fiestas a lo largo de toda la octava ante costosas escenas, montadas en las plazas como se montan hoy en Valencia las Fallas» (Méndez, Plaza y Zoido, 2012, p. 121)

del todo de la representación que se da en la españolada; a través del ideal romántico y del prestigio que la ciudad cobró durante el Siglo de Oro español.

Julio Caro Baroja en su *Ensayo sobre la literatura de cordel* (1990) señala el auge del *andalucismo* dentro de las artes literarias, escénicas o plásticas, tanto en cuanto «la vida andaluza es más problemática, contradictoria y barroca que la de otras partes de España y que el “andalucismo” como posición estética y aun ética es un hecho» (Caro Baroja, 1990, p. 242). El cual se puede encontrar desde la poesía del siglo XVI hasta el XIX, y de lo que participaron tanto autores andaluces, como no andaluces de cierto renombre (Caro Baroja, 1990, p. 242).

En este breve apunte histórico ya se pueden encontrar los rasgos definitorios que se atribuirán a Sevilla y a la etnia gitana<sup>27</sup>, en su representación cinematográfica. Por ejemplificar esta cuestión cinematográficamente, *Morena Clara*, tanto la versión de Florián Rey en 1936 como la de Luis Lucía en 1954, presentan a su protagonista, Trinidad Marqués, como una hechicera, embaucadora y zalamera gitana, vestida con traje de volantes y cargada de todo el atavismo racial<sup>28</sup>.

Rafael Utrera apunta la idea de una búsqueda de la identidad andaluza a través de la producción cinematográfica en *El cine de la nacionalidad andaluza. La búsqueda de una compleja identidad* (2007). Andalucía se configuró como «la otra» en el cine

---

<sup>27</sup> Cabe, como posibilidad, cierto traspaso de los rasgos anteriormente expuestos sobre los judíos a la etnia gitana, por sus rasgos físicos y por su nomadismo. No hay que olvidar que la historia del pueblo de Israel siempre ha estado marcada por la búsqueda de la Tierra Prometida. También se produce un traspaso de los elementos árabes, en principio, por la leyenda de que el pueblo gitano procede de Egipto y en especial, a través de lo musical. La música andaluza parece derivada de la llamada música ficta, llegada a Europa en la Edad Media por la influencia musulmana. Navarrete, J. L. (2009). *Historia de un género cinematográfico: La españolada*. Madrid: Quiasmo editorial

<sup>28</sup> En la versión de Luis Lucía se puede encontrar el tópico llevado al extremo en forma de caricatura del estereotipo, para resaltar más la comicidad de la obra. Pero no se puede dejar de reseñar una parte de la locución que Fernando Fernán Gómez realiza a modo de narrador de la historia en el inicio del film, que se ambienta en el Siglo de Oro español, “Y como aún no se habían inventado los espectáculos folclóricos, las gitanas guapas tenían que dedicarse a las labores propias de su raza” mientras vemos a una Lola Flores caracterizada a modo de zíngara ejerciendo la adivinación y realizando conjuros. Por lo tanto, se le presupone al estereotipo dos dedicaciones; la primera, la de hechicería y brujería; y la segunda, la del espectáculo folclórico. También cabe reseñar, con respecto al estereotipo, que en la versión de 1936, Manuel Luna tras declarar su intención de casarse con Imperio Argentina, dice así: “sí es que eres gitana, y no me puedo fiar. Si en viéndote el color del rostro, no voy a poder vivir tranquilo”, lo que supone un prejuicio racial que prevalece por encima de las acciones bondadosas de Trinidad.

español del periodo franquista, se trataría de un «escenario recurrente» en la que los conflictos de clases eran dados en términos raciales, tanto en cuanto los personajes eran de etnia gitana (Utrera Macías, 2007, p.127). Por lo que el género folclórico en la posguerra sería «exclusivamente andaluz», pero mientras en el periodo republicano el énfasis estaría puesto en el conflicto entre clases; éste pasaría a ser «un enfoque únicamente racial» (Labanyi, 1999 citado en Utrera Macías, 2007, p.127):

La insistencia de las películas folclóricas en recurrir a escenarios andaluces constituía mucho más que una mera desviación de los regionalismos del nordeste y el noroeste de España hacia una zona en la que el sentimiento regional se confundía con modalidades de expresión cultural. Los vínculos exóticos que se establecían en el entorno andaluz y el intruso racial (sus raíces árabes y gitanas) propiciaban que el Sur sirviera de modelo a una nacionalidad que se articulaba según esquemas coloniales; es decir, fue precisamente el componente extranjero de la tierra andaluza el que sirvió para realzar su «españolidad» (Utrera Macías, 2007, p.122)

Jo Labanyi (2000) explica la inclusión del estereotipo del gitano como símbolo de lo nacional a través de un proceso de mestizaje e hibridación. Ella encuentra en el modelo español una diferencial radical con respecto al modelo británico en el que se basa Bhabha. Mientras que el modelo británico fomenta la segregación racial y la discriminación basada en la pureza de raza; el proceso colonizador, iniciado en la época de los Reyes Católicos, propone la inclusión social mediante «la conquista, colonización y conversión: es decir, la asimilación forzada» (Labanyi, 2000, p.57) produciendo así el mestizaje e hibridación cultural como algo positivo y la persecución de los individuos que no se aviniesen dicha conversión, como algo negativo. No obstante, este modelo no es menos racista que el británico, puesto que «la violencia del proceso de asimilación limita, y en algunos casos condujo a el genocidio –pero en nombre de la incorporación en lugar de la exclusión»<sup>29</sup>(Labanyi, 2000, p.57).

---

<sup>29</sup> El texto es una traducción propia, el original en inglés “The violence of the assimilation process bordered on, and in some places led to, genocide – but in the name of incorporation rather than exclusion.” Labanyi, J. (2000). *Miscegenation, nation formation and cross-racial identification in the*

Es ahí donde encontramos la aparente contradicción de la cinematografía española, en especial, durante la primera etapa franquista, de lo que debe ser «españolidad», los componentes «extranjerizantes» de lo andaluz y la tierra andaluza, sirvieron para representar la identidad española en su proceso metonímico. En parte, esto obedece al devenir de la industria cinematográfica, ya que el intento de crear una conciencia nacional pasa por ensalzar la pureza de raza, las hazañas bélicas o la recuperación de cierta conciencia histórica mediante el film histórico. No obstante, el ideario franquista supo aprovechar esta tendencia del cine popular para transmitir ciertos valores morales, en especial, con referencia a la mujer y su papel en la sociedad, así como el mestizaje supone un modelo colonizador basado en la capacidad de anexionar «lo otro» a «lo nuestro», esto es la insistencia en una «doble afirmación/negación», a diferencia del modelo británico expuesto por Bhabha, realzando el carácter imperialista del Estado español (Labanyi, 2000).

Se puede concluir este apartado con la idea de que Andalucía, y los estereotipos que se derivan de su idiosincrasia, están arraigados en la conciencia colectiva desde el propio proyecto iniciado por los Reyes Católicos de la configuración de España como nación. Que aplicando la teoría de Bhabha a la configuración de los estereotipos, Andalucía se convertirá en ‘la Otra’ del cine español, mediante un sistema discursivo basado en la etnicidad, el significante piel/raza, negando su identidad, además produciendo una identificación del pueblo andaluz con el pueblo gitano –formación del estereotipo en los significantes piel/raza/cultura– porque la cultura o –incultura– andaluza y el folclore andaluz pasa a ser algo innato de la raza.

---

early Francoist folkloric musical. In A. Brah, & A. F. Coombes, *Hybridist and its discontents: politics, science, culture* (pp. 56–71). Londres: Routledge. P.57



## **2.3. UN GÉNERO CINEMATográfico ENRAIZADO EN LA TRADICIÓN LITERARIA DEL SIGLO XVI**

Se ha establecido hasta ahora un contexto histórico y discursivo de cómo lo andaluz se constituye en la propia idea castellana de un *otro* inclusivo. También, se ha mostrado cómo los románticos, tanto franceses como británicos presentaron y re-presentaron lo español bajo una serie de obras que transformarían ciertos elementos de lo español y andaluz en símbolos y mitos universales por los cuales España se re-conoce.

Sin embargo, como señalan diversos autores (Navarrete, 2009; Claver Esteban, 2012), esto se hizo posible ya que desde las propias artes españolas ya se encontraban una serie de elementos apegados a lo popular que se encargarían de crear las bases de un costumbrismo regional, que poco a poco cobraría un tinte andaluz.

El tema es extenso y ha sido tratado por numerosos autores con minuciosidad, en este apartado se repasará de manera sucinta y a modo de compilación las diversas influencias que la historia de las artes literaria y escénicas en España han aportado a la construcción prototípica de la imagen de Andalucía en lo cinematográfico. Navarrete Cardero (2009) siguiendo a Menéndez Pidal (1974) sugiere que de los cantares de gesta surgen personajes y argumentos que se trasvasarían al romancero, posteriormente al teatro, llegando finalmente al cine (Navarrete Cardero, 2009, p. 55) a través de las conexiones intertextuales e interdiscursivas; como ocurre, también, por ejemplo, con la tonadilla escénica, el mundo del majismo zarzuelero y las pinturas de Francisco de Goya.

Por su parte Claver Esteban (2012) también recoge en su investigación que los estereotipos costumbristas andaluces en el cine español realizado entre 1896 y 1939, en el que encuentra una perdurabilidad de temas y figuras dadas en los pliegos de cordel, la novela, el teatro o la zarzuela dentro de lo que denomina cinematografía costumbrista<sup>30</sup>. Señala que en la etapa silente del cine en España hay una «rotunda hegemonía de

---

<sup>30</sup> Este autor rehúye hablar del concepto de españolada o andaluzada en pos de un término de mayor amplitud como el de costumbrismo cinematográfico.



tipos andaluces y géneros específicos asociados» (p. 54) los cuales señala como:

- El mundo del majismo de la segunda mitad del siglo XVIII y la Guerra de Independencia.
- Los filmes de bandoleros
- Las versiones y adaptaciones de *Carmen*.
- El género taurino.
- Las zarzuelas de ambiente andaluz
- Las aportaciones del drama regional y rural.
- El mundo del espectáculo: flamenquismo, baile y cante gitano, y cuplé. (Claver Esteban, 2012, p. 55).

Estas temáticas, según José María Claver (2012) vienen facilitadas por la configuración de la imagen costumbrista de Andalucía dada en diferentes géneros literarios:

- El artículo de costumbres
- La poesía
- El teatro
- La zarzuela
- La novela costumbrista
- Los libros de viajes de los turistas extranjeros (Claver Esteban, 2012, p. 67)

A éstos habría que sumarle, aunque queda implícito en la clasificación de Claver Esteban, no así desarrollado ni comentado, las adaptaciones del teatro de los hermanos Álvarez Quintero, que encontrarían en la posguerra española su momento de mayor auge, tal como ha investigado Jorge Urrutia en un capítulo dedicado a los hermanos de Utrera en su obra *Imago Litterae* (1984): «El cine de los Quintero: una visión de Andalucía, una simbolización de España».

## **2.3.1. Formas literarias y escénicas**

### **2.3.1.1. Romancero y cancionero**

El romancero es un tipo literario destinados a un público popular. En sus composiciones líricas se pueden encontrar las relaciones de vasallaje. Como nos recuerda Navarrete:

No olvidemos que esta será el núcleo representativo de la poesía hispánica popular de todos los tiempos. Los argumentos de pobres mocitas de ascendencia popular, enamoradas de señoritos ricos y bien educados, o de los señoritos jacarandosos encaprichados de mujeres de clases populares, serán recurrentes en la historia de la españolada cinematográfica (Navarrete Cardero, 2009, p. 54)

Caro Baroja (1990, pp.85-86) encuentra hasta veinticinco tipos de romances vulgares, es decir, apegados a la tradición popular:

1. Antiguos
2. Caballerescos
3. Novelescos de encantos y prodigios
4. Novelescos de amores y aventuras novelescos de biografías y de ventura propicia
5. De cautivos y renegados
6. De mujeres valientes
7. De hombres bravos y arriscados
8. De contrabandistas y guapos
9. De bandoleros
10. Históricos
11. Religiosos, hagiográficos
12. Religiosos de castigos de Dios

13. Religiosos de milagros e intervenciones de la Virgen María
14. Religiosos, expositivos, didácticos
15. Religiosos ascéticos
16. Casos raros y prodigios
17. Crímenes y controversias
18. Satíricos sobre la mujer
19. Satíricos sobre las personas de distinta condición
20. Narraciones fantásticas
21. Cuentos conocidos en el folclore europeo
22. Cuentos localizados
23. Para representar diálogos y monólogos
24. Chascos

También señala una relación del *Cancionero vulgar de diversas composiciones*, en las que aparecen temáticas que llegarán hasta la españolada cinematográfica: canciones andaluzas de poetas y maestros compositores del siglo XIX; canciones de jaques y valientes; canciones de toreros; canciones de gitanos; canciones amorosas alegres, canciones de sentimiento; canciones satíricas contra las mujeres y el matrimonio; pasos y pasillos de corte clásico y metros distintos; pasillos agitanados; pasillos de bandoleros; canciones religiosas; políticas; patrióticas; y sociales (Caro Baroja, 1990, pp.86-87)

Según el autor, algunos de estos romances pervivieron intactos hasta el siglo XX, como la historia de la Acevedo y la Ramírez (Caro Baroja, 1990, p. 114; Navarrete Cardero, 2009, p. 57). Jaques, bandoleros, contrabandistas, gitanos, toreros, hechicería y estructuras argumentales de corte amoroso entre personajes de distinta posición social o mozos que se hacen bandoleros por cuestiones de honor y/o honra; son algunos de los argumentos que encontraremos bajo la denominación de españolada tanto literaria como cinematográfica.

Tanto los romances como el cancionero guardarán íntima conexión con otra forma explotada en la españolada cinematográfica como es la copla, la cual apunta Martínez Vicente (2012) es «heredera vertical del romance y la tonadilla, aunque adaptada a la época en que se desarrollan su música y ritmo» (p. 90).

### **2.3.1.2. El entremés y el sainete**

El entremés se define como una pieza teatral de carácter cómico y de un solo acto, que originariamente se representaba en el entreacto de una comedia (RAE). Navarrete (2009) siguiendo a Estébanez Calderón, señala al entremés como un «pasaje con personajes populares y de tono preferentemente humorístico, ubicado al principio o en medio de una obra de carácter serio, sin conexión argumental necesaria» (Estébanez Calderón, 1996 citado en Navarrete, 2009, p. 59). El sainete, por su parte «pasa de ser término genérico en el XVII y engloba jácaras, mojigangas, fines de fiesta, bailes y entremeses, a ser sinónimos de éstos últimos en las postrimerías del XVIII, a relegar casi el vocablo «entremés» a las piezas de menor entidad» (Sala Valldaura, 1994, p. 18). Después tomará el relevo del primero, gracias a las innovaciones de Ramón de la Cruz, que entre otras cosas «adoptó las formas del sainete, combinándolo en un drama corto, pero de bastante extensión para desarrollar en él una acción sencilla, y bosquejar un cuadro de costumbres»<sup>31</sup> (Sala Valldaura, 1994, p. 8); de otra parte, cuando a finales del siglo XVIII se solicite la eliminación de los «entremeses de Trullo» y se sustituyan por la «tonadilla escénica» y el sainete<sup>32</sup> (Sala Valldaura, 2012, p. 22; Martínez Vicente, 2012, p. 53 )

---

<sup>31</sup> Se reseña una cita a pie de página ya que si bien es extensa y se escapa de los límites de lo que se pretende mostrar en este apartado, es importante para la evolución del sainete hacia tintes más costumbristas: «Las transformaciones sociales, por otro lado, ayudarían sin duda a explicar este acercamiento a cierta prensa periódica y a las reflexiones de los moralistas, sobre todo si tenemos en cuenta la perspectiva histórica, desde Lope de Rueda hasta Diamante e incluso Torres Villarroel, nunca tan atentos a la cotidianeidad. Así, no debe provocar extrañeza, en el plano intertextual, que tanto el cuadro de costumbres periodístico como la pintura y la ilustración costumbristas transitaran por caminos paralelos al sainete durante muchas décadas del siglo XIX, hasta tipificar una imagen meridionalizadora del español y lo español castizos, algo impensable si se analizan el paso o el entremés del siglo XVII» (Sala Valldaura, 1994)

<sup>32</sup> Para profundizar más en este tema se pueden consultar las obras de Farré, J.; Bittoun-Debruyne, N. y Fernández R. (coords.) (2012) *El teatro en la España del siglo XVIII: Homenaje a Josep María Sala Valldaura*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida. Así como Sala Valldaura, J.M. (1994) *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII: la Mueca de Talía*. Lleida: Edicions de la Universitat de

Navarrete Cardero (2009) señala que «el cine españolado podría reseñarse como entremés simplemente por el protagonismo de sus personajes plebeyos caricaturescos y marcadamente populares, arraigados desde hace siglos en la memoria colectiva del gran público» (p. 59). Sin embargo hay ciertas divergencias entre el entremés del Siglo de Oro y la españolada. El entremés fue creado con profusión por numerosos autores debido a su gran popularidad: Cervantes, Lope de Rueda, Quiñones de Benavente entre otros autores y cuyo máximo exponente fue Lope de Vega. Traslataba en clave de comedia todas las lacras sociales del momento; la honorabilidad y la honradez están presentes en el entremés, sin embargo, su óptica es realista; las tramas estaban plagadas de personajes de clase popular y extracción baja. Como dice el autor; personajes difíciles de mostrar como el cornudo o la adúltera no eran escondidos, sino que se utilizaba la comedia para mostrar la crudeza de la realidad en un momento en el que las leyes morales eran rigurosas (Navarrete Cardero, 2009, p. 59).

En la españolada se hace una transposición de personajes y tramas, «pero filtrándolos por el espíritu moralista del drama nacional» (Navarrete Cardero, 2009, p.p. 59-60). Por lo que en este caso, el honor, la honra y la decencia sirven para castigar comportamientos desviados; y que, incluso aunque aparezcan personajes andaluces, los cuales mantienen sus cualidades hiperbólicas en el habla y expresiones en clave humorística, serán duramente castigados en las desviaciones morales (Navarrete Cardero, 2009, p. 60); y es que el entremés utiliza el lenguaje cómico-burlesco como base:

«repeticiones, sistemáticas y procesos acumulativos», amén del «uso de muletillas» y «las contiendas verbales» de exuberancia retórica, con «cascadas de imágenes e insultos». O «el recurso al equívoco, al retruécano, a la ironía, a las pullas, a los diminutivos y aumentativos, a la parodia y a la aliteración»<sup>33</sup> (Sala Valldaura, 1994).

---

Lleida o Romero Ferrer, A. (2008) “El sainete y la tonadilla escénica en los orígenes del costumbrismo andaluz” en Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (Coords.) *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. p.p. 237-364

33      Estos elementos verbales aparecen en los personajes andaluces de la españolada cinemato-

Así como una comicidad no verbal que se basa esencialmente en el actor, sus gestos, su peinado e indumentaria, creando una redundancia entre lo verbal y no verbal. El máximo exponente del sainete andaluz en el siglo XVIII es el gaditano Juan Ignacio González del Castillo, el cual escribió numerosas piezas ambientadas en Cádiz, y que tendrán a majos y majas como personajes de sus obras; —como se puede apreciar en la siguiente cita— en sus obras aparecen «valores éticos» de forma positiva que se perpetúan en la españolada cinematográfica; así dice Josep María Sala:

el amor de los majos y majas; la justicia del rondín; la valentía del torero, el marinero y el contrabandista; la dignidad de los majos y majas; su discreción; en otras clases y grupos sociales, sólo el amor de la inocente y el verdadero amante, joven o novio, y la autoridad del alcalde rural. Sin embargo, tales valores no son más que contrapuntos para acentuar lo opuesto,[...] Los defectos están, obviamente, mucho más presentes: se critica a la clase alta y media, a los petimetres, cortejos, figurones, protectores, tutores, médicos, letrados, poetas, abates, en materia de amor, hábitos, consumo, deseos sexuales inadecuados a la edad, el estado civil o la clase social, y al cumplimiento de su profesión. (Sala Valldaura, 1994)

La inclusión del baile y el cante en el entremés y el sainete es otro de los rasgos característicos que propiciarán el ascenso de un andalucismo en este tipo de piezas teatrales. Alberto Romero Ferrer en *La tradición del sainete andaluz en el teatro cómico del siglo XIX* (1999) subraya la importancia de las danzas, junto al teatro y los pliegos de cordel en el proyecto constitutivo de la imagen cultural española. El género andaluz, junto a la zarzuela y el género chico mantendrían conexiones palpables con la escuela bolera «y sus sucedáneos parientes estéticos, musicales y coreográficos, entre ellos el sainete dieciochesco de corte andaluz y la tonadilla escénica» (p.79).

Así, a través de estos géneros se va dando poco a poco un ascenso meridional fren-

---

gráfica, sea esta un drama o una comedia.

te a otras posibilidades y variantes regionales «el escenario andaluz[...] es demasiado cómplice de aquellos rasgos que diferenciaban el modelo español, frente a otras formas[...] como la ópera cómica francesa o los absorbentes esquemas italianizantes» (Romero Ferrer, 1999, p. 81), lo que daría lugar a la *España de pandereta*.

Si en principio el universo zarzuelero y del género chico remite a un casticismo madrileño, poco a poco se irá incorporando el andaluz, así por ejemplo, ya en *La verbena de la Paloma* se encuentran alguna canción flamenca como *En Chiclana me crié* escrita por Bretón y que como afirma Romero Ferrer (1999) repercutiría en zarzuelas y sainetes que repetirían el mismo esquema. Además, también apunta a que los escenarios andaluces «reclamara[rían] para sí la exclusividad de un tipo de teatro, que, bien por razones históricas «pensamos en la Guerra de Independencia—, bien por motivos de ascendencia estética—la pintura y el grabado románticos—, había permanecido más o menos fiel—[...] a una *escenografía geográfica*, preferentemente meridional» (Romero Ferrer, 1999, p. 81).

La última parada en el andalucismo sainetesco la encuentran Navarrete Cardero (2009) junto a Urrutia (1984) en los sainetes y comedias costumbristas de los hermanos Álvarez Quintero; una de las fuentes fundamentales de la españolada cinematográfica, especialmente en la década de los cuarenta. La obra de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero muestra la Andalucía más colorista y alegre, aunque también escribiesen algún drama como *Malvaloca* (1912) o *Cancionera* (1924). Se trata pues, de la reducción de la realidad de Andalucía al más puro estilo costumbrista donde rejas, toreros, lozanas andaluzas, gañanes, amores imposibles se dan la mano para conformar una imagen de Andalucía que, según Urrutia (1984, p. 26) sirvió al ideario franquista en la inmediata posguerra para mostrar a un público que traía consigo el doloroso recuerdo de la guerra una realidad donde los problemas de la gente normal eran nimiedades.

La obra de los hermanos Álvarez Quintero beberá de muchas de las fuentes que a continuación se relatan, no solo del sainete, sino de la zarzuela, de la cual ellos mismos compusieron *La reina mora* (1903) con música de José Serrano; de estructuras argumentales como la del drama rural, con triángulos amorosos y cuestio-

nes de honra y honor en cortijos andaluces; así como la inclusión de coplas andaluzas que traspasarían la frontera de los escenarios al mundo cinematográfico.

### **2.3.1.3. Tonadilla**

Pieza teatral menor que también se denomina «tonadilla escénica», que como se decía en referencia al entremés, adquiere fama en la segunda mitad del siglo XVIII. Se trata de una breve canción suelta con un estribillo, y que como el entremés, se representaba en los entreactos de las funciones, además solía rematar un sainete o funciones de baile; tras el edicto de 1780, por el que se derogaban las representaciones de los entremeses de Trullo, pasarían a ser piezas independientes de hasta veinte minutos de duración en el que había una predominancia de la crítica humorística. A veces tenían un corte picaresco y los personajes de los que se hablaban en las tonadillas solían ser populares:

ytan castizos como el ámbito en que se desenvuelven las pinturas de amores de majas y majos, riñas de gitanos, escenas callejeras, con las típicas vendedoras de frutas y hortalizas, y sus no menos típicos pregones, parodiando sus chistes y dichos, rivalidades de barrios, sátiras contra los usías (que idolatraban todo lo francés), o versos mordaces. (Martínez Vicente, 2012, p. 56)

La tonadilla tiene su auge precisamente en este momento histórico gracias al aplebeyamiento que se estaba produciendo en la burguesía y las clases sociales altas, apegadas al gusto popular en oposición a lo culto; conservadoras de lo patrio y críticas con lo foráneo, sin embargo, la tonadilla escénica, según señala Martínez Vicente (2012, p. 51) muere sin dejar hijos culturales. Se considera a la copla como continuadora, pero en su investigación propone que si bien la copla como género se presenta deudora de la tonadilla, no se trata de un antecesor directo.



### 2.3.1.4. Zarzuela y Género Chico

La zarzuela y el género chico serán una de las grandes influencias en los inicios del cinematógrafo en relación a la configuración de la imagen costumbrista de lo andaluz, ya que será a través de sus adaptaciones, junto al drama rural, que se den las primeras manifestaciones del universo andaluz en la cinematografía de ficción.

La zarzuela es una obra teatral que incluye piezas cantables, y que como han expuesto Navarrete Cardero (2009) y Martínez Vicente (2012), el término zarzuela tal cual definido, tiene su origen en una serie de representaciones con argumentos mitológicos en las que se incluía canto y música dadas en la corte de Felipe IV, y que se realizaban en el pabellón de caza del infante don Fernando, el Palacio de la Zarzuela, denominado así por estar rodeado de zarzas.

Las primeras zarzuelas de las que se tiene constancia con este nombre pertenecen a Calderón de la Barca: *El golfo de las sirenas* (1657) y *El laurel de Apolo* (1657). Posteriormente, ya en el siglo XVIII, el género se populariza, momento en el que existe una necesidad de crear un teatro lírico español (Martínez Vicente, 2012, p. 58); así como esto llevó incluso a adaptar libretos operísticos en zarzuelas, ya que se da una reacción contra todo lo extranjero y una pasión por lo popular (Navarrete Cardero, 2009, p. 63).

Martínez Vicente (2012) asevera que la zarzuela consta de dos etapas históricas; de una la que se produce a mediados del siglo XIX, asociada a los sainetes por los retratos castizos madrileños que realizan; dando lugar el género chico. Una segunda, en el primer tercio del siglo XX, en el que resurge el género grande, de mayor duración y vocación operística.

El género chico es un tipo de zarzuela compuesta por uno o dos actos que presentaba argumentos de tipo costumbrista y corte folclórico «en los cuales los personajes se manifiestan ante la audiencia cantando durante gran parte de la representación...únicamente el llamado *género chico* podrá gozar de un españolismo absoluto» (Martínez Vicente, 2012, p. 62-63), y de las que algunas se realizaron adaptaciones cinematográficas como *La revoltosa* (1897) con libreto de José López Silva y Carlos Fernández Shaw

y música de Ruperto Chapí, *Gigantes y cabezudos* (1898) con libreto de Miguel Eche-  
garay y música de Manuel Fernández Caballero o *La verbena de la Paloma* (1894) con  
libreto de Ricardo de la Vega y música de Tomás Bretón (Martínez Vicente, 2012, p. 64).

Una de las primeras zarzuelas en incorporar temática andaluza fue *El contrabandista*  
escrita por el malagueño Tomás Rodríguez Rubí<sup>34</sup> en 1847 y musicalizada con cancio-  
nes andaluzas por el italiano Basilio Basili; en la que ya se comenzaba a configurar un  
paisaje literario meridional «bandoleros, gitanas, con sus canciones, sus danzas y sus  
bailes, y cuyo carácter meridional, por sí solo, ya otorgaba aquella siempre neces-  
aria...verosimilitud teatral» (Romero Ferre, 1999, p. 82). De ésta sucederían una serie  
de zarzuelas, óperas andaluza y óperas cómicas que traspasarían cierta imagen de  
Andalucía y sus tipos; así llegaría al teatro entre 1830 y 1860 otras como *El ventorrillo  
de Crespo* en la cual se incluyen las canciones «Yo, que soy contrabandista» y «El cha-  
rrán»; *La venta de El Puerto o Juanillo en Contrabandista* (Mariano Fernández y Cris-  
tóbal Oudrid, 1847), *Diego Corrientes o el bandido generoso* (Gutiérrez de Alba, Ramón  
de Sousa, 1856), primero obra teatral y después zarzuela; *El rayo de Andalucía y guapo  
Francisco Esteban* (Sánchez de Arco, 1848) (Romero Ferrer, 1999, p. 83). En estas se da  
una conexión a través del tipo costumbrista del contrabandista y/o bandolero, también  
llamados *guapos*; historias que también encuentran su origen en los pliegos de cordel.

Romero Ferrer (1999), también, recoge otras zarzuelas de ambiente andaluz como son  
*La fábrica de tabacos de Sevilla* (José Sánchez Albarrán, Mariano Soriano Fuertes, 1850);  
*El calesero y la maja* (Luis María Arche, 1855); *La flor de serranía* (Cristóbal de Oudrid,  
1856); *Un jaleo en Triana* (Isidoro García Rossetti, 1861) un cuadro cómico-lírico; *El tío  
Caniyitas o el mundo nuevo de Cádiz* (José Sanz Pérez, 1849); *Lola la gaditana* (Sánchez  
de Arco, 1875); así como *La alcaldesa de Zarramarda* (Eugenio Hartzenbusch, 1846) (Ro-  
mero Ferre, 1999, p. 84). Es en ésta, en la cual Navarrete Cardero (2009) marca como  
el comienzo de la intromisión de la canción andaluza en la zarzuela; estrenada un año  
después de que *Carmen* de Mérimée fuese publicada; señala que «el futuro de la espa-

---

<sup>34</sup> Se verá después cómo Tomás Rodríguez Rubí ya había participado en la colección de tipos  
costumbristas *Los españoles pintados por sí mismo* (1843-1844)

ñolada cinematográfica pasaba por Andalucía, como en siglos pasados y en otros modos de representación había sucedido tradicionalmente» (Navarrete Cardero, 2009, p. 64).

### **2.3.1.5. Drama Rural**

El drama rural surge en España como género teatral a finales del siglo XIX y principios del XX; así no sería extraño pensar que el cine español en su estadio primigenio se fijase en el drama rural para desarrollar sus tramas, dada la fama que alcanzaron algunas de sus representaciones a principios del s. XX. Su influencia proviene del naturalismo, principalmente, pero también presenta conexiones con el costumbrismo regional y los textos teatrales del Siglo de Oro en cuanto a la cuestión de la honra y el honor.

Mariano de Paco de Moya (1971) señala que el drama rural presenta un modelo idealizado del campo «un mundo de modelos puros, sentimientos vírgenes y ética rudimentaria, frente a la sociedad urbana, educada y alambicada, regida por una moral de apariencias e hipocresía » (p. 142). Como la zarzuela, mantiene conexiones con el sainete, pero a diferencia de él, el drama rural tiende a lo trágico y lo sublime (p. 142). La cuestión de la honra presente en el drama rural ya se encontraba presente en el teatro del Siglo de Oro, gracias a Lope de Vega, el cual introduce este tema en su obra, dignificando al personaje del villano «como un ser capaz del sentimiento de la honra, en oposición a la tradicional concepción del Medievalo[...] [es decir] hacerlo capaz de sentir preocupaciones antes reservadas a estamentos superiores» (Paco, de, 1971, p. 143), pero en contraposición a los sainetes y la zarzuela; es la primera vez que el pueblo adquiere una «categoría dignificante y aparece con decoro en la escena»»( Paco, M. De, 1971, p. 143). El «drama social» surge a la par que el «drama rural»; de fácil confusión entre los géneros, puesto que en ambos se da esta dignificación del pueblo. Sin embargo, hay un matiz importante por el cual el drama rural es el que daría a la española ciertos códigos que el drama social no; se trata de la ausencia de conflictos sociales en sus argumentos.

Las aportaciones del drama rural al cinematógrafo será primordialmente, su estructura narrativa, en la que se dan frecuentes triángulos amorosos con la cuestión cen-

tral del honor y la honra, la estratificación de tipo feudal de los personajes que en él aparecen, como se verá en epígrafes posteriores en su relación con el cine. Sin embargo, hay que señalar el uso del lenguaje que se hace en el drama rural, ya que se encuentra una vinculación especial entre la españolada cinematográfica, y que no se ha encontrado referenciado en otros autores, tanto en cuanto a influencia en la españolada. Aunque sí que se da un estudio del lenguaje en los diversos trabajos asociados a María Jesús Ruiz Muñoz e Inmaculada Sánchez Alarcón, así como su grupo de investigación, estos harían referencia tan solo al uso del mismo por parte de personajes andaluces en la pantalla y no tanto una posible influencia de otros modos genéricos como el drama rural. Se trata del lenguaje dialectal usado en este género, el cual no haría referencia a ninguna región en concreto ya que se trata de un «lenguaje artificialmente elaborado», en el que lo que se trata de poner de manifiesto es una categoría social baja más que la adhesión a una región española concreta (Paco, de, 1971, p. 143). Se reseña a continuación una cita de Mariano de Paco (1971) que siguiendo a M. Muñoz Cortés (1958) expone los rasgos de este lenguaje vulgar; que aunque extensa, conviene referirla ya que en ella se encuentra el uso del lenguaje que se puede localizar en multitud de personajes, especialmente andaluces, pero también en otros regionalismo como, por ejemplo, se aprecia en *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935):

Empleo frecuentísimo de refranes y dichos populares, de nombres propios extraños acompañados de artículo, de deformaciones variables de palabras de uso normal, los caracteres más continuados de este lenguaje vulgar de factura culta son: la vacilación entre vocales átonas (*creminal*, *prencipal*); la reducción de diptongos (*trenta*); la caída de la “d” intervocálica, sobre todo en los participios (*hablao*, *testarúo*, *partío*), reducción de los grupos consonánticos cultos (*desinios*, *osequios*, *inorar*, *estrumento*); aspiración de la “f” (*junción*); metátesis (*probe*); trueque de “l” y “r” (*celebro*, *er*); pérdida de las consonantes finales de palabras, principalmente “r” (*mujé*, *señó*, *reló*), o iniciales (*icirle*); imperativos terminados en “r” (*andar*, *sentarse*); “b” ante “ue” convertida en “g” (*güeno*), y algunos

otros de menor frecuencia e importancia. Los usos dialectales más utilizados son el seseo y el yeísmo (éste último... siempre es un fenómeno de centro urbano y no de vida rural) (Paco, de, 1971, p. 144)

Este lenguaje es usado en numerosos dramas rurales que serán llevados a la pantalla como *La Dolors* (Feliú y Codina); *La Malquerida* (Benavente) o *Malvaloca* (Álvarez Quintero), aunque este último, como bien señala Mariano de Paco no es propiamente un drama rural, pero sí que conecta con él en la cuestión de la honra; así como el mundo asfixiante de los prejuicios (De Paco, 1971, p. 149).

### 2.3.1.6. Novela

Navarrete Cardero (2009) encuentra en la novela picaresca del siglo XVI un antecedente literario de la españolada cinematográfica. El autor destaca que en este siglo abundaban en el panorama literario español novelas con elementos taurinos, bandoleros y gitanos; es decir, personajes e historias apegadas a lo popular (p. 66).

La pícaro es el personaje, que a decir del autor, mayor relación guarda con uno de los mitos de la mujer andaluza que se trasvasaría a la españolada cinematográfica; está refiriéndose a Carmen, la gitana cigarrera de Mérimée. En su formación, además de *Los españoles pintados por sí mismo* a los que hacía referencia Salomé Medrano (1990), Navarrete (2009) incluye obras como; *La pícaro Justina* (F. López de Úbeda, 1605), *La hija de la Celestina* (A.J. de Salas Barbadillo, 1612), o *La Garduña de Sevilla* (A. Castillo Solórzano, 1642), así como *La Gitanilla* (Cervantes, 1613).

En las primeras la pícaro es una mujer de gran belleza y «ascendencia desgraciada» (Navarrete Cardero, 2009, p. 66). Es embaucadora de hombres ricos a los cuales utiliza para conseguir dinero, sabedora de su atractivo sexual; sin embargo no se implica amorosamente con ellos. Suele ir acompañada de un secuaz, un rufián, que media en sus tretas. De estas tomará Carmen, de una parte, su independencia, baluarte fundamental del mito romántico, de otra sus acciones y características misóginas «su deslealtad, codicia, dureza e ingratitud derivan de su condición de mujer» (Navarrete Cardero, 2009, p. 66).

Por su parte, *La gitanilla* de Cervantes presta a la configuración de Carmen, en palabras de Navarrete Cardero (2009) la etnicidad de la raza gitana; que unido al *fa-tum* romántico, y a las características de la *pícaro* darían como resultado el personaje creado por Mérimée. En *La gitanilla* se narra la historia de amor entre un noble y Preciosa, la gitanilla, «de anómalo buen corazón para los juicios recaídos en la época sobre los gitanos» (Navarrete Cardero, 2009, p. 66). Navarrete encuentra la relación con el mito españolado en el abandono por parte del noble a su adscripción social, para unirse con Preciosa, al igual que haría José Navarro en la obra de Mérimée.

Pero además, en el relato cervantino se encuentran otras conexiones con el costumbrismo cinematográfico, sin el que sería imposible entender obras como *Los arlequines de seda y oro* (Baños, 1919) —la gitana blanca— y la posterior *Morena Clara* (Rey, 1936), e incluso mantiene ciertas reminiscencias como *María de la O* (Francisco Elías, 1936); ya que la obra trata de una gitanilla que ha sido robada a una familia noble, criada entre gitanos dice así Cervantes<sup>35</sup>:

Esta gitanilla también posee una gran destreza en el cante y el baile, tal como la pequeña Ana, hija de los condes Rosicler, rebautizada como Raquel por los gitanos que la criaron en *Los arlequines de seda y oro* (Baños, 1919); o Agustina, rebautizada por su madre putativa en *María de la O* en la obra de Francisco Elías (*María de la O* , 1936):

Salió la tal Preciosa la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo, y la más hermosa y discreta que pudiera hallarse, no entre los gitanos, sino entre cuantas hermosas y discretas pudiera pregonar la fama[...] finalmente, la abuela conoció el tesoro que en la nieta tenía; y así, determinó el águila vieja sacar a volar su aguilucho y enseñarle a vivir por sus uñas. Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire (Cervantes, *sf*, p.1).

---

<sup>35</sup> el texto consultado se encuentra alojado sin fecha en <http://miguelde.cervantes.com/pdf/La%20Gitanilla.pdf>

Este retrato de la gitana Preciosa se puede encontrar en otra de las obras que darán una de las películas españoladas con fuertes vinculaciones a lo andaluz como es *Los arlequines de seda y oro* (Baños, 1919) en la que se presenta la dualidad de la gitana blanca, que será comentada más adelante; además, de la anagnórisis final en el que se descubre que Preciosa es hija de una familia noble, posibilitando en matrimonio con su enamorado, también de alta cuna; lo cual da el inmovilismo social que procedía en la época. Este tipo de estructuras se verá repetido en la españolada cinematográfica de tipo andaluz con gran asiduidad; gitanas salerosas, grandes bailarinas, honradas y que, incluso en algunos casos, son de ascendencia noble y criadas o bien por gitanos como en *Los arlequines de seda y oro*, o bien por bandoleros como por ejemplo es el caso de *La estrella de Sierra Morena* (Torrado, 1952). El caso de *María de la O* es diferente, aunque también presenta la anagnórisis final por la cual conoce a su padre un pintor *payo*, María de la O es una hija mestiza, entre una gitana que abandonó a su pueblo por el amor de un hombre; el castigo por ello es la muerte. Por lo que, aunque, el final de la obra coincide con los parámetros establecidos; no se puede dejar de señalar que representa un caso de inmovilismo social, esta vez en sentido opuesto, María de la O se casa con un gitano, reconciliando las clases sociales que su madre habría subvertido y por lo que habría pagado con su vida.

Por otra parte, la novelas de torerías, dice Navarrete (2009) están presente en la literatura española desde los siglos XVI y XVII, narraciones con toreros como protagonistas, que posteriormente darán paso a tramas más complejas en el género taurino (p. 68). Las novelas de bandoleros, por su parte, también ha estado presente desde el siglo XVI y XVII como *EL bandolero* de Tirso de Molina, dedicado al bandolero del siglo XIV Pedro Armengol, o el capítulo dedicado a Perot Roca Guinarda en *El Quijote* de Miguel de Cervantes. (Navarrete Cardero, 2009, p. 67). Ambos, además poseen una tradición, como se ha visto, en el romancero, en los pliegos de cordel; así como en sainetes y entremeses; en la que los personajes fuera de la ley se mitifican, especialmente con el romanticismo y el costumbrismo, a través de los tipos literarios asentados en una realidad marginal.



### 2.3.2. El costumbrismo: *Los españoles pintados por sí mismo*

Hay pocas investigaciones centradas en exclusiva en el estudio de los estereotipos andaluces en lo cinematográfico. Una de las más extensas es la de Claver Esteban (2012) en la que toma como base dos compilaciones de cuadros de costumbres; *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844)<sup>36</sup> y *El semanario pintoresco español* (1836-1857) los cuales sentarían ciertas bases sobre la construcción estereotípica, tanto en literatura como en pintura, de los tipos costumbristas españoles. Claver Esteban señala en su origen la intención de contrarrestar la imagen de España dada por los extranjeros, sin embargo la imagen resultante es tan maniquea como la de los mismos. Con respecto a la primera compilación señala que los principales tipos recopilados destacan el bandolero, el contrabandista, el torero y la gitana, que como ya se reseñó es posible que Prósper Mérimée conociese el volumen y tomase como base en su obra *Carmen*. También recoge algunos tipos madrileños como la cigarrera y la maja, que posteriormente se relacionarían con Andalucía, gracias en parte a la obra del hispanista francés. Otro tipo que se ha encontrado asociado a lo andaluz en esta compilación es el del baratero, que si bien no aparece tanto como tipo en los retratos costumbristas de lo andaluz, sí que presenta una serie de acciones diferenciales que se asociarán con otros tipos, llegando incluso a decir el autor del artículo, el sevillano Antonio Auset, que el contrabandista andaluz es un «hijuelo» de este tipo:

Tipos andaluces aparecen únicamente de Sevilla, de Cádiz y de Málaga, como si la esencia del carácter regional estuviera concentrada exclusivamente en estas tres ciudades. En la colección *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844) se destacarían una serie de tipos literarios andaluces que acabarían llegando al cine a principios de siglo, convirtiéndose en representativo de lo andaluz y en protagonistas de los diferentes géneros

---

<sup>36</sup> *Los españoles pintados por sí mismos* eran una serie de artículos costumbristas que diferentes autores publicaron entre 1843 y 1844 en la revista *El Laberinto* dirigida por Antonio Flores. Serán Gaspar y Roig, los editores del volumen homónimo que recopila todos estos artículos y que se editó en 1851, volumen el cual se toma como fuente para esta investigación.



cinematográficos (Claver Esteban, 2012, p. 70).

*Los españoles pintados por sí mismo* volvería a editarse en 1915, publicado en una serie de artículos, esta vez desde la revista *España: semanario de la vida nacional* (1915-1924), el cual supone el primer proyecto periodístico de José Ortega y Gasset del que se desligaría pronto, recogiendo su testigo Luis Araquistáin (1916-1923); en su último año de edición la dirección estaría a cargo Manuel Azaña. Es considerado el periódico más importante de la Edad de Plata en el que colaboran los representantes de la Generación de 98, la del 14 y algunos de la del 27. Tiene un espíritu neo-regeneracionista; entre sus páginas se muestra una preocupación por la Gran Guerra y la posición de neutralidad que España ocupa en ella; pero el gran eje vertebrador de los artículos publicados serían los males de la patria española y el anquilosamiento político y social, como ya se puede percibir desde el primer artículo «El Banco de España, plaga nacional» (Román Román, 2014, p. 422).

En esta nueva edición de *Los españoles pintados por sí mismos*, se dan cita veintidós nuevos tipos de españoles descritos por autores que, según Román (2014) pertenecen a las generaciones de nacidos entre la década del sesenta al ochenta como: Joaquín Dicenta, José Francos Rodríguez, los hermanos Álvarez Quintero, Manuel Bueno, Pedro de Répide o Luis Fernández Ardavín, entre otros (p.p. 422-423). Esta sección comenzó en el nº20 de 1915, la cual no tuvo continuación en 1916. El espíritu regeneracionista de la revista, sin embargo, dota a *Los españoles pintados por sí mismos*, de un espíritu crítico señalando cuales son los males de la patria, en muchos casos, reflejados en estos tipos. Así pues, aunque ambas ediciones son el resultado de dar una contestación y ambas gozan de la misma forma; es decir, la edición de 1915 sigue los estilemas implantados en el volumen dieciochesco; en cuanto al fondo son distintos. Los artículos publicados en el volumen decimonónico tienen como objeto dar cuenta de lo eminentemente español en contestación al supuesto falseamiento de los tópicos románticos; los segundos, tienen como objeto dilucidar, como ya se ha dicho, los males que aquejan a la sociedad española, y que en varios casos resulta de una contestación a los propios tipos recogidos en el primer volumen, como es el caso de «El fe-

nómeno» escrito por Eugenio Noel y que resulta una contestación crítica a la figura de «el torero» escrito por Tomás Rodríguez Rubí; o «el médico» escrito por José Francos Rodríguez, alejándose de los tópicos literarios; que por ejemplo se refleja en el mismo tipo publicado en 1843 por José Calvo y Martín (Román Román, 2014, p.p. 427-428). Los estilemas o claves a los que hace referencia Román (2014) en los que se desarrollan los tipos siguientes son:

1. Las explicaciones lingüísticas.
2. El recurso a las autoridades que se han ocupado anteriormente del tipo.
3. La tradición costumbrista de explicar el origen y la evolución histórica del tipo.
4. Las clasificaciones y subclasificaciones del tipo.
5. Los dos paradigmas básicos del trazado biográfico y temporal de la vida del tipo: el seguimiento de un día o jornada en su vida a modo de ejemplo, o bien el resumen biográfico o recorrido por toda su vida del tipo hasta su muerte. (Román Román, 2014, p. 433).

### **2.3.2.1. Los tipos andaluces en Los españoles pintados por sí mismo (1843-1844)**

#### **2.3.2.1.1. El torero**

Abre el tomo uno de los tipos más representativos de los español, el torero. Escrito por el malagueño Tomás Rodríguez Rubí, dramaturgo, poeta y político; es uno de los creadores iniciáticos de la poesía regionalista con sus *Poesías andaluzas* (1941). Rodríguez Rubí dice que:

el torero es una planta indígena, un tipo esencialmente nacional; [...] el torero siempre es andaluz; es una cualidad indispensable [...] con ser andaluz se adelanta la mitad del camino, y por eso los que no lo son lo primero que hacen es adoptar el traje de los andaluces, su jerga técnica,

sus modos (Rodríguez Rubí, 1851, p.3).

Andaluces por antonomasia, y si no lo son, se convierten. También señala que en ese momento la escuela de tauromaquia se encuentra en Sevilla, motivo por el cual también se puede asociar con Andalucía. Los toreros son sabedores de que pueden morir en cualquier momento, por lo que Rodríguez Rubí los caracteriza como:

Rumbosos y decidores por naturaleza, alegres y festivos por la naturaleza del arte, derraman su dinero y su sal con todo el garbo y desprendimiento español; gastan triunfan y se ahítan de tal modo que cuando suene la hora en que un toro de piernas y *embroque sobre corto* y les arrime el *achazo* con DOS CUARTAS DE MADERA DE TINTEROS, pueden decirle á la oreja — *«Espachúrrame, hases bien...que ya estoy arto»* (Rodríguez Rubí, 1851, p.3)

Como apunta Claver Esteban el artículo nos habla de un tipo literario, pero también real «que se manifiesta no solo a través de la profesión, sino también a través de una jerga, un lenguaje, unos modismos, un estilo» (Claver esteban, 2012, p. 71). Así como la cita de Rodríguez Rubí ya nos apunta a la conexión que se establece entre el mundo del toreo y el del «flamenquismo» «en el que el mundo taurino y el tipo literario del torero nutrirán muchas de estas construcciones imaginarias literarias y cinematográficas» (Claver esteban, 2012, p. 71).

#### **2.3.2.1.2. La maja**

La maja es un tipo que si a priori es madrileño, tendrá una conexión con el universo andaluz costumbrista. El artículo es escrito por el sevillano Manuel María de Santa Ana, periodista, dramaturgo —*Colección de romances y leyendas andaluzas* (1844), *Catecismo de Ripalda* o *Cuentos y romances andaluces, cuadros y rasgos meridionales* (1869)— y político que llegaría a ser el primer Conde de Santa Ana.

Criada en los arrabales madrileños, suelen ser lavanderas o vendedoras de frutas verdes —*verduleras*— «hasta que un parroquiano de su madre la hace advertir que su cara es demasiado graciosa y su talle demasiado lindo para sufrir los ri-

gotes de la estación, ni para vestir sucios harapos» (De Santa Ana, 1851, p.214)

Otro tipo de Maja es la que tiene una ascendencia adinerada «viste y triunfa sin pena ni gasto, su posición, respecto de sus pobres vecinas, la hacen el coquito de las fiestas» (De Santa Ana, 1851, p.214). Por el contrario, si la maja ha nacido en un pueblo, seguramente será cigarrera (De Santa Ana, 1851, p.214), otro de los tipos que veremos a continuación.

El autor nos advierte que si la *maja española* ha desaparecido es debido a las invasiones napoleónicas que impulsaron nuevas modas, sin embargo habrá algunos que se opongan a estas nuevas modas y mantengan durante un tiempo sus tradiciones, el autor no hace referencia a este tipo que se constituye en el *petimetre*.

Lo más representativo de la Maja para el autor es su coquetería, siempre atentas al vestir y de los placeres de la vida, el día de la maja dice comienza a las diez de la noche en invierno y a las once en verano :

Entre todos los placeres la Maja dispensa su predilección á los paseos en rueda, á los bailes de candil y á las funciones de toros. Siempre que necesita carruaje elige una calesa, siempre prefiere el rigodón el bolero, y la gente de cuernos á toda la demás gente. Cuando arrellanada en su calesín y al lado de su majo recorre la calle de Alcalá de Madrid, ó el Arenal de Sevilla, ó los ventorrillos de Cádiz, ó la playa de Málaga, no cambiaria su suerte por la de una reina, ni su asiento por un trono( De Santa Ana, 1851, p.214).

Como puede perciberse, hay una serie de elementos que guardan una íntima conexión con lo andaluz, el espectáculo taurino y el baile, porque la maja también bailará no si antes resistirse desatando las pasiones entre los que las contemplan, en muchas ocasiones los propios picadores con los que después de las corridas van a la *botillería*, allí «sueltan la mantilla, y se plantan en jarras, y suenan las castañuelas [...] no son los bailes de candil donde ejercen menos saludable influjo un talle gracioso y dos ojos de azabache» (De Santa Ana, 1851, p.215).

Claver Esteban encuentra en los sainetes del gaditano Juan Ignacio Gonzá-

lez del Castillo una relación entre el mundo del majismo dieciochesco y lo andaluz «Un tipo que, ya también por esta época, estaba mutando en su inevitable proceso evolutivo que la conducirá desde la “manola” hasta la “chula”, presente ya en la literatura en las últimas décadas del siglo XIX» (Claver Esteban, 2012, p. 74)

### **2.3.2.1.3. La gitana**

El artículo dedicado a la gitana, también, se encuentra escrito por otro andaluz, Sebastián Herrero. Según Claver Esteban, el autor «expresa la tesis fundamental de este tipo de costumbrismo [...] la columna vertebral discursiva del costumbrismo andaluz y español. Los modelos pintorescos que más representan lo español son los toreros y los gitanos, porque en el caso de estos últimos sus costumbres no han cambiado» (p. 71). Claver Esteban incide en la idea de Herrero de señalar a los gitanos —junto al torero— como un pueblo que resiste los «embates de la modernidad [...] solo aquellos que no han cambiado guardan en su interior las esencias de lo nacional, el alma de la nación» (p. 72).

Herrero realiza una narración por las distintas fases de la vida de una gitana a la que ha apodado *Pelra*. Así nos presenta a una gitana recién nacida entre ritos gitanos, con bailes y guitarras. Tras aprender su lenguaje o «*gerigonza*», como le llama el autor, nos traslada a la edad de los seis años, en la que si la gitana «es un tanto *aguileña*, es decir, si notan en su rostro cierta propensión al hurto, entonces todos se convierten en maestro» (Herrero, 1851, p.118), terminando por ser una «perfecta *birlaora*» (Herrero, 1851, p.118); es decir, asaltar huertas, pedir limosna por las casas y si, por casualidad, algún incauto la dejase pasar, encontraría que le ha ido desvalijando poco a poco.

No será pocas las veces que el autor haga referencia a la belleza de la joven gitanilla :

ágil y fuerte [...] si el sol de los campos dora mas y mas su atezado semblante, también da mas brillo á sus ojos de azabache, y desarrolla completamente entre todas sus formas, imprimiendo en sus labios un sello de voluptuosidad, y sobre su frente la marca de violentísimas pasiones. Cuando la *Pelra* llega a tener quince años es hermosa [...] las Gitanas llevan en el pecho un volcán, cuyo calor se siente á muy razo-

nable distancia. Entonces es fácil perder el juicio y volverse locos por ellas [...] sus ardientes miradas quieren decir cierta cosa (Herrero, 1851, pp.118-120).

Supersticiosas, como todos los pueblos orientales, gustan de la astrología y es a esta a edad a la que comienzan a echar *la «buena aventura»*. A la edad de quince años, la gitana ya es una experta en el arte del hurto, de la limosna, de la buena ventura y del baile. Vive de leer el porvenir y de bailar en las ferias en cuadros flamencos, encandilando a los señoritos que se arremolinan en derredor suyo derrochando gracia, alegría y picardía, tanto en los bailes como en el hablar. Llegado el momento del matrimonio, la gitana abandona todos estos *oficios* para convertirse en una abnegada madre y esposa, siempre fiel aunque el marido lleve una vida licenciosa y disoluta. Cuando el gitano, que sí continuará con el pillaje y el hurto de con sus huesos en la cárcel, allí que irá ella a visitarle, llorando y suplicando a cuanta autoridad pueda. En este caso, viendo que no obtiene resultados, ayudará a su cónyuge a escapar, haciéndose a la única vida que les queda, la de contrabandista, siendo ella la vendedora, demostrando una fidelidad extrema a él y su partida. El final para el marido suele ser el de «*espirrabao* por un tiro de los malditos carabineros» (Herrero, 1851, p. 121), por lo que ella tendrá que recurrir a asar castañas o freír buñuelos en las ferias «donde provoca a las *gentes* con sus gestos y palabras, siempre es decidora y chistosa, sin que los años la hagan variar de conducta, y mucho menos de sentimientos» (Herrero, 1851, p. 121). Este tipo presente ya en el imaginario colectivo, constituye una fuente del discurso costumbrista que germinaría en los tipos nacionales y castizos que tendría que ver con lo andaluz. La narración de Herrero perfila a la gitana desde su descripciones físicas hasta sus acciones, conjugándolo con los oficios y con otro de los tópicos que se verá a continuación, como es el contrabandista. Si bien el autor señala a Andalucía o Cataluña<sup>37</sup> como cuna de los gitanos en España, es en el habla descrita donde se

---

<sup>37</sup> Así dice Herrero: «¿No observas, ahora que te vas acercando, que esos hombres con su tez aceitunada, con sus abultados carrillos, con sus gruesos labios, con sus largos cabellos, y sus blan-

encuentra un componente asociado a lo andaluz: el ceceo; y que de otra, connota un extracto social bajo como se puede comprobar en el siguiente diálogo, en contraposición al señorito, del que se dice que tiene un «tosco acento» pero que su transcripción lingüística es la del castellano:

— Zeñó, déme zu merzé una limoznita por Dioz, que eztoy *gandía* de jambre

— Perdona, muchacha: le responde con tosco acento un señorito de lugar que se ocupa en dar de comer á una perdiz.

— Zeñó, replica la *chulana* entrando en el zaguán; po loz clavoz é Crizto, que ya jase doz diaz que no he probao el *jarton*. Azi el divel de loz cieloz le dé á zumersé cuanto decea... ande ozté, zeñorito, que lo pío con mucha necesiá... por eza cara tan germoza y eze cuerpo tan bien formao (Herrero, 1851, p.118)

Esta semblanza de la gitana se asemeja mucho a la descrita por Mérimée en su protagonista Carmen, la cual el hispanista hibrida con el tipo de la cigarrera: así se encuentran, la etnia, los oficios, la belleza o el desparpajo deslenguado que caracterizarán a las andaluzas en la pantalla, especialmente a través del musical folclórico.

Como señala Claver Esteban, el costumbrismo y el romanticismo diseccionan la realidad desde el prisma deformante en la que lo que les identifica viene definido por la diferencia; es decir, ««Lo «nuestro» es solo lo «diferente», germen de las mixtificaciones propias también del nacionalismo al que dio impulso» (Claver Esteban, 2012, p. 72)

#### **2.3.2.1.4. La cigarrera**

Otro referente madrileño que el tipo de la cigarrera. El artículo de Antonio Flores la señala procedente de los arrabales —Lavapiés, Ave María, Maravillas y Barquillo— por más que haya «hija de otras provincias, especialmente valencianas» (Flores, 1851, p.307), un tipo especial de *Manola*, trabajadora de la fábrica de tabacos de

---

quísimos dientes, revelan su origen extranjero, y que más parecen hijos del África ó la Arabia que de Andalucía o Cataluña?» (Herrero, p.117)

Madrid y próximo a desaparecer, de ahí que el autor encuentre en el artículo la motivación para retratarla; por lo que se presenta como otro de los tipos femeninos castizos. Claver Esteban expone que el fenómeno del majismo arraigó precisamente en estos barrios en la segunda mitad del siglo XVIII (Claver Esteban, 2012, p. 75).

Flores la presenta como una chica de gran belleza de ojos, cejas y cabellos negros, mejillas y labios rojos y dientes blancos «cuya blancura no osaría competir la nieve»<sup>38</sup> (Flores, 1851, p.310). Como la maja es aficionada al espectáculo taurino, abnegada compañera la cual mantiene en la gran mayoría de los casos a sus parejas, los cuales dice «se abandonan a la más criminal pereza y cuanto más trabajan las infelices operarias, tanto más les exigen, tanto más derrochan» (Flores, 1851,308).

Sin embargo, esto es algo a lo que ellas consienten y es motivo de orgullo, como se señala en el siguiente párrafo:

María que no tiene otro Dios que su Paco el *Zurdo*, ni piensa en mas que en darle gusto; que seria capaz de empeñar todo su tren, y aun de arrancar clavos con los dientes por darle una onza de oro en un día de toros, para que fuese el mas rumboso entre sus amigos (Flores, 1851, 311)

La cigarrera es rebelde y deslenguada, increpa por la calle a sirvientas o guardias que se encuentran a su paso, llegando a las reyertas entre ellas; incluso el autor cuenta un caso en el que una de ellas es llevada a la cárcel, aunque fuese por un día, por una de estas peleas.

Con el éxito de *Carmen* tanto en su versión novelada como en la operística, la cigarrera gitana andaluza y este tipo costumbrista madrileño, dice Claver Esteban «se desarrollarán paralelamente, encontrando alguna que otra confluencia en textos como “la mujer española”, un artículo de Pardo Bazán» (Claver Esteban, 2012, p.75) .

Salomé Medrano (1990, p.73), también encuentra un paralelismo entre este artículo y *Carmen*, desde su descripción, hasta la reyerta acaecida en la fábrica de tabacos en Carmen y una de sus compañeras que se salda con el apresamiento de la protagonista por parte de D. José.

---

38 Tal como Mérimée describiría a su cigarrera gitana.



### 2.3.2.1.5. El contrabandista

El tipo del contrabandista es adjetivado por Juan Juárez, como hiciera Rodríguez Rubí con el torero, de planta indígena. El autor señala la diversidad de tipos de contrabandista —no sin cierta ironía cuando menciona «*el contrabandista-ministro*» o el «*contrabandista-escribano*»—, los cuales existen en España. Sin embargo en su artículo se centra en el del «Contrabandista español, el del Contrabandista por excelencia, el de Contrabandista andaluz» (Juárez, 1851, p. 204)

Claver Esteban ya advierte sobre este tipo que no se justifica plenamente por razones históricas «pues en la antigua Corona de Aragón, formada por Aragón, Cataluña y Valencia, había sido muy frecuente el fenómeno del contrabandismo y bandolerismo, al igual que en La Mancha.» (Claver Esteba, 2012, p. 73)

Juárez presenta a un tipo costumbrista que encuentra en la antítesis parte indivisible de su constitución, así dice «Valiente y cobarde a un tiempo, religioso e impío a la par, ya socorre al infeliz que encuentra desvalido y sin apoyo, ya roba sin escrúpulo cuanto puede si se le presenta una buena ocasión.» (Juárez, 1851, p. 204). Se trata, pues, de un estafador de la Hacienda pública que paga puntualmente sus impuestos. Es buen padre y marido, sin embargo, en sus andaduras por los montes se dará al juego y a las mujeres.

Pero el contrabandista se mueve por el campo de Gibraltar—como también aparece en *Carmen*—, desde Algeciras con carga de pañoletas, telas, vestidos o tabaco; y es precisamente gracias a las alcaldías locales que están *en el ajo*, las que le facultan su pasaporte o al jefe de carabineros que «se duerme al ruido de la plata» (p.p. 205-206) Y si bien encontramos al «Contrabandista en comisión», que es de los pocos que harán fortuna, el resto, los trabajadores, los que llevan los alijos, esos, las más de las veces, terminan como ladrones, bandoleros y con frecuencia bien ajusticiados, bien muertos por el tiro de un carabinero.

### 2.3.2.1.6. El bandolero

Al igual que con la gitana, en el artículo del bandolero se propone una narración que da cuenta de la vida del tipo. El autor, Bonifacio Gómez, pretende, en un ejercicio etimológico, buscar el origen del término entre los Vándalos «Decían aquellos que era mengua del hombre andarse todo el año de Dios tras de un arado, para que viniese luego la tormenta y en un santiamén diera al traste con sus fatigas y sudores; siendo mucho mas honroso y mas cómodo y seguro, ganar el sustento á cuchilladas» (Gómez, 1851, p.217) y entre el cual encuentra un acomodo para su tesis ya que «aquel sistema de vivir á cuenta del prójimo, encaja como de molde á toda la caterva conocida de Bandoleros y Bandoleras, ó sea de Bandoleros con sus Bandoleras» (Gómez, 1851, p.217).

Para el autor el bandolero se hace desde pequeño, desde los *rateros*, que se encargan de vender arena, está en contacto perpetuo con las cocinas y sirve de «trainel entre las señoras de casa llana y los caballeros de fortuna, donde va creciendo en ánimo, destreza y agilidad, andando á la que salta» (Gómez, 1851, p.218). El *ratero* será preso en algún momento, aquí comienza la segunda parte de su entrenamiento, y una vez puesto en libertad, volverá a sus quehaceres, pero esta vez tiene que ganarse *su respeto* entre las que fueron sus señoras «Hé aquí el medio por donde se relaciona con los hidalgos que á la casa concurren, y es admitido á garbear en la compañía de la hampa» (Gómez, 1851, p.218). Es en este momento en el que se transforma en *jaque*.

El *jaque* es otra de las tipologías costumbristas. Torres Nebrera (1998) lo describe como «El majo revestido en sus peores dotes, abroncado, agreste, temerario y a la vez acobardado, rozando además los terrenos del hampa y de la delincuencia» (p. 206)

Siempre bien vestido, comienza a tener sueños de más, además de irse perfilando con la estética reconocible con la que se hará a recorrer caminos y asaltar diligencias:

espesa patilla corrida de sien á sien por debajo de la barba; al paso que oculta su cabello entre los radiantes colores de un pañuelo de seda, cuyas puntas colgando sobre la espalda, han de dar mayor realce al recogido calañés y al airoso jubón de hombrillos. El ajustado calzón revela el

vigor de sus pronunciadas formas, y el botín de caídas añade arrogancia á su figura. Cubre la amarilla faja un vistoso cinto, sostenido el peso de un cuchillo y dos pistolas sobre el de las balas que encierra; un puñal oculto, y un lujoso trabuco de cañon de metal, terciado sobre el siniestro brazo ó colgado del arzon trasero completan su atavía. En tal disposición oprime los lomos de un caballo de alzada, mas corredor que maestro, de más brío que presencia: envuelto le lleva entre los flecos y madroños del costoso albardón que besan sobre los bordes de las herraduras (Gómez, 1851, p. 218)

Esta es pues, la estampa que veremos en multitud de relatos sobre estos salteadores de caminos, es importante señalar, bandolero como un héroe romántico, tal y como veremos en su configuración cinematográfica; se trata de un bandido, aunque un bandido sin vileza, la ha perdido una vez se retiró de los hombres, es decir, de fidelidad extrema para con su partida y amigos, combate con lealtad y no maltrata a los rendidos (Gómez, 1851, p. 219). Así como es generoso, no mata por el gusto de matar, sino sólo cuando es su vida la que está en peligro, restituye parte de lo que roba.

La bandolera por su parte, como sociedad o asociación de hombres que es, poco tiene que hacer en las cuevas, su función primordial es la de llevarles aperos, pero también la de curar sus heridas. La bandolera presenta una fidelidad extrema hacia su compañero.

De hecho, durante el Siglo de Oro, era habitual ver aparecer bandoleros y bandidos en las obras teatrales de nuestros clásicos españoles, siempre nobles y aristócratas que se han visto abocados a abandonar la sociedad, opuestos, en muchas ocasiones, a los simples bandidos.

Como se ha expuesto, la figura del bandolero y el contrabandista encontró lugar en la literatura española desde el romancero, pasando por el cancionero, los pliegos de cordel o el entremés; pero es con la novela romántica cuando muchos de estos personajes reales verían relatados sus aventuras como es el caso de *Don Juan de Serrallonga* (Víctor Balaguer, 1858), uno de los bandidos catalanes más conocidos del siglo

XVII. Sin embargo, como apuntan Claver Esteban (2012) y Navarrete Cardero (2009), en el siglo XIX la ubicación del bandolero en los relatos saltaría en la geografía de las serranías catalanas y aragonesas a las andaluzas; siendo las figuras de Diego Corrientes y José María *El Témpranillo* los más legendarios y míticos arquetipos del bandolero andaluz con todas las cualidades positivas que se le atribuyen; como se expresa en la *Canción de Diego Corrientes* «Ya viene Diego Corrientes/ el ladrón de Andalucía/ el que a los ricos robaba/ y a los pobres socorría» (Botrel, 2007, p.1).

La literatura y el teatro han dado buena cuenta de la popularidad de este prototipo. Diego Corrientes, conocido bandolero sevillano del siglo XVIII, gozaba ya de popularidad antes de que en 1848 José María Gutiérrez de Alba dejara constancia en su obra teatral sobre el afamado bandolero *Diego Corrientes o el bandido generoso*; así en se puede encontrar en el tipo «El Segador» recogido en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844) la siguiente cita: «este robo se tiene por calidad más vil y ruin de todos los demás, y de Chafandín que era en su tiempo el Robin Hood o D. Corrientes de Castilla, nunca se contó cosa semejante» (Gil, 1851, p. 213); dando cuenta de sus características nobles, equiparándolo con el arquetipo inglés de Robin Hood.

Este bandolero también tendría su correspondiente zarzuela en *Flor de la serranía* (Gutiérrez de Alba, 1854), una segunda parte en *Diego Corrientes o el Bandido Generoso* (Gutiérrez de Alba, 1855); y una tercera parte *La gratitud de un bandido* (Zumel, 1856). Así como la publicación de cordel *Pasillo de Diego Corrientes*, con diversas reediciones, *Historia de Diego Corrientes o el bandido generoso por D. J. F.* (1865), inclusive *La nueva historia de Diego Corrientes y sus amores con Consuelo Domínguez*; la novela por entregas escrita por Manuel Fernández González, *Diego Corrientes, Historia de un bandido célebre* (1866-67), además de un largo etcétera de colecciones y compilaciones sobre bandidos o literatura popular hasta llegar a las adaptaciones cinematográficas (Botrel, 2007, p.8).

También se encuentran numerosas obras dedicadas a la figura de *El Témpranillo*; como la obra de teatro de Enrique Zumel *José María* (1858); la novela *El rey de Sierra Morena. Aventuras del famoso ladrón José María* (1871-1874) de Manuel Fernández y

González; y *José María el Tempranillo. Historia de un buen mozo* (1886) las cuales tuvieron numerosas reediciones a lo largo del siglo XIX y XX; así como otras narraciones breves como *José María o el rayo de Andalucía* (Álvaro Carrillo, 1911); *José María el Tempranillo* (Antonio Oller Bertrán, 1931), *José María el Tempranillo* (Julían Caba-llero, 1969); así como se toma de inspiración para el personaje de Lorenzo Gallardo de *La duquesa de Benamejí* (Antonio y Manuel Machado, 1932) (Cruz Casado, 2000, p.4 )que contaría con una adaptación cinematográfica en 1949 a cargo de Luis Lucía.

### **2.3.2.1.7. El baratero**

La descripción del baratero como tipo costumbrista español está a cargo del sevillano Antonio Auset, para el que el baratero es un tipo de la tierra de *María Santísima*, es decir Andalucía. En ocasiones será soldado, «cabo lego, es decir, que no sabe leer ni escribir» (Auset, 1951, p. 235) y que llega ahí, normalmente por alguna «esgrasia; porque se le espuntó la navaja en un güeso de un amigo y tuvo q'acogese á las armas *juyendo* é los acólitos é la *severá*» (Auset, 1951, p. 235); pero lo que caracteriza al baratero es su navaja y las riñas a navajazos en las que se suelen ver inmeros por disputas en el juego, ya que decir baratero es decir, entre otras, tramposo:

Esto supuesto, sígneme, daremos un paseoorros donde juegan los soldados, toma cartas como fullero, arma camorras cuando pierde, y si sale vencedor en otra pendencia le cobran miedo, y desde entonces se hace abonar un tanto por baraja, y por derecho señorial del terreno. En los círculos donde no le conocen exige este derecho clavando su navaja al lado de los naipes del que tira el *cané* (Auset, 1951, p. 235)

Usa la navaja con tanta destreza, mucho más que otras armas y mucho mejor que los más diestro en el arte de la esgrima. El autor también traslada que en ocasiones hay antiguas rencillas entre ellos o por alguna mujer, motivo por el que se encierran en algún zaguán y allí perecen los dos a base de navajazos, hecho que ocurrido en varias ocasiones en Sevilla y Málaga (Auset, 1951, p. 236). Como otros artículos de esta colección que catalogan los distintos subtipos dentro

del tipo, también habla el autor del baratero carcelero y del baratero granuja, que comienza siendo un niño de hospicio y que se labra su porvenir mediante *su industria*, y aunque no es hijo exclusivo de Andalucía, el baratero andaluz es el más conocido, siendo hijuelos de éste el marinero y el contrabandista (Auset, 1851, p.237)

Es decir, lo que interesa de este tipo es su conexión con el tipo del contrabandista, así como sus acciones diferenciales que son las que caracterizarán a muchos personajes andaluces en la literatura y la cinematografía. Por ejemplo, se encuentran conexiones entre el baratero soldado y la historia de D. José, el cual termina en el regimiento de dragones precisamente por una reyerta con un compañero, eso sí, con ausencia de navajas, el navajero y las pendencias con navajas está asociando en el costumbrismo con lo andaluz, y D. José es vasco. Así mismo, el navajero y las peleas a navaja encuentra vinculada en el imaginario colectivo sobre el gitano, así por ejemplo lo recoge José Ángel Garrido en su obra *Minorías en el cine: la etnia gitana en la pantalla* (2003), el cual aparece precisamente como un descriptor diferencial del gitano en referencia al folclore.

El tratamiento que reciben estos tipos en el semanario es similar. Se trata de realizar una trayectoria por las carreras delictivas, que tanto en el contrabandista, el bandolero y el baratero —así como también se da en el da la gitana— se relatan los pillajes desde la más tierna infancia hasta su configuración total como tipo; en ellos, el paso por la cárcel es una de los momentos significativos y todos los casos, se circunscriben a un andalucismo indiscutible.

Sin embargo, el baratero aunque presenta conexiones con los otros dos tipos, no goza de sus características positivas, aunque se diga que el contrabandista es «hijuelo» de éste. De hecho, una de las acepciones que han quedado hasta hoy en día —aunque señala que se trata de un adjetivo en desuso— en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española en referencia a baratero es la de engañador, tramposo. Según Claver Esteban (2012) lo más interesante en referencia al bandolero y contrabandista es:

Que destacan la componente moral de estos tipos. El contrabandista es valiente, religioso, socorre al infeliz, es buen padre de familia y buen

marido, al igual que el bandolero, a cuyas virtudes se añade la lealtad. Estamos, pues, ante un retrato positivo del bandolero y del contrabandista romántico, tipos que serán expresados en el cine (Claver Esteban, 2012, p. 74)

#### **2.3.2.1.8. El señorito chulo**

El señorito chulo como tipo aparece vinculado a los dramas rurales, zarzuelas y sainetes de ambiente andaluz, así como al mundo taurino. Si bien no aparece en la compilación realizada en el siglo XIX, sí que aparece como tipo de lo español en *Los españoles pintados por sí mismo* (1915) a cargo de Eugenio Noel, reconocido antitaurino y anti-flamenquista, en 1914 fue editor de la revista *El Flamenco* subtitulado como *Semanario Anti-flamenquista* y de la cual solo se editaron tres números tras los cuales cambió el nombre por *El Chispero* manteniendo el subtítulo y de la que se tiraron otros cuatro números. En ambas publicaciones contó con la colaboración con autores como Azorín o Benavente; así como ilustraciones helenísticas o de pintores como Zuloaga en las que se recogían tipos españoles. Ferviente opositor de la tauromaquia y el flamenguismo a los que dedicó una cruzada personal, encontraba en ellos; junto a la incultura y la influencia clerical; los grandes males que asolaban España. En 1916 publicó una recopilación ampliada de sus artículos en la revista *España* llamada *Señoritos chulos, fenómenos, gitanos y flamenco*, reeditada casi un siglo después, en 2014, por sus herederos; en la que cargaba las tintas contra tres tipos: los señoritos, los toreros y los gitanos; representados en una serie de artículos que quedaron compilados bajo tres bloques denominados: La epopeya del señorito chulo; Los fenómenos; y Los flamencos. El artículo dedicado a el señorito chulo sigue la tipología de describir la vida de éste, encarnado en «Bibi» un señorito treintañero hijo de una malagueña y de un jienense, cacique de su localidad, que además es abogado, jefe de partido político y latifundista. Bibi se presenta como un niño malcriado desde la infancia, así lo describe:

Bien ceñido, pulcro como una damisela, oculta la frente bajo el sombrero cordobés para dar sombra a los ojos, perneando mareado y en corto con



objeto de que las mujeres se enteren de que allí va un hombre[...]desde los doce años de edad sostiene queridas, maneja dinero, viaja cuando hay toros en las ciudades, vuelve sin enterarse de otra cosa que de la corrida, no lee jamás y está absolutamente convencido de que sabe todo lo que necesita saber un hombre (Noel, 1915, p. 7)

No teme a la ley en sus tropelías puesto que el padre compra a cuanto juez pueda dictaminar en su contra. Es pendenciero, gusta de las peleas de gallos y de las corridas de toros, mantiene amantes hasta que se cansa de ellas;, las cuales en muchos casos son bailaroas o cantaoras a las cuales apadrinan y éstas aprovechan para subsistir. Además, Noel apunta que este tipo de hombres abunda en Andalucía, reuniéndose en clubs en los que «gozan de los placeres de la amistad entre iguales» (Noel, 1915, p. 7), y en sus puertas reinan donde les esperan coches lujosos con amigos o amigos de sus padres. Es el encanallamiento, el apego a la flamenquería, la tauromaquia y las peleas de gallos las cualidades básicas de este tipo. Se trata de familias apegadas a lo religioso, fundan capellanías, donan con devoción el dinero que no dan a los pobres; «esas familias que tan cristianamente justifican sus latifundios, sus dehesas inmensas, sus cortijos, sus cotos, no expulsan de sus salones ni de su amistad a estos calaveras sino que les caen en gracia y los sueñan para esposos de sus hijas» (Noel, 1915, p. 9), perpetuando así las clases sociales dominantes. Todo esto es lo que el autor reconoce como flamenquismo; es decir, se trata, sobre todo, de un modo de vida:

«el flamenco vive en todas las clases sociales; le veis en la taberna, en el club, en la política y en el periodismo»[...] hace acopio de retales de las jergas y ademanes regionales y raciales dando un mestizo degenerado, bastado y lleno de falsificaciones, principalmente, de los estereotipos del andaluz aflamencado, del gitano, del chulo madrileño, [...] está adscrito al «apachismo político», a «todos los aspectos del caciquismo y el compadrazgo», a las peores prácticas del cliente-



lismo y la componenda, a la política que se hace «en los colmaos o en los tendidos de los cosos taurinos» (González Romero, 2014, p. 11)

Este tipo que describe Noel se puede reconocer en multitud de obras cinematográficas, por reseñar algunos ejemplos se pueden citar los señoritos representados en Salvador en *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942; Ramón Torrado, 1949), el conde de Montepalma en *Fili-grana* (Luis Marquina, 1949), o el señorito Luis Suárez de *María de la O* (Ramón Torrado, 1959).

Esta taxonomía de los estereotipos andaluces costumbristas pone en relieve cómo éstos ya se encontraban codificados en el imaginario literario español; sirviendo de base para la codificación cinematográfica del andaluz en la pantalla.

### **2.3.3. Canciones populares presentes en el cine español**

Otras influencias que configuran el universo andaluz en la pantalla provienen de la canción popular. Benito Martínez Vicente (2012) encuentra hasta ocho formas musicales autóctonas en la primera etapa del cine español, entre las que figuran la zarzuela y la tonadilla, como ya se ha visto, a las que añade: el pasodoble, los ritmos frívolos y extranjerizantes, el cuplé, la copla andaluza o canción andaluza, la copla española o canción española y la copla. A estas formas musicales habría que sumar el flamenco, referido al cante y al baile; también presentes en la cinematografía española.

Según señala el autor, en España más que un tipo de «canción nacionalista» se da la «canción populista» en la que se exaltan «las exquisiteces patrias, surgida de la escuela de la tonadilla del siglo anterior. Los ritmos españolistas se mezclan, que no fusionan, con sinfonías europeas como la ópera italiana o la *mélodie* gala» (Martínez Vicente, 2011, p. 45); siendo el teatro lírico la máxima representación expresiva en cuanto formas musicales españolas y la canción popular un elemento representativo del folclore español (Martínez Vicente, 2011, p. 45).

Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*, es uno de los pioneros en dar impulso al estudio de la flamencología, así como del folclore andaluz. En 1872 se constituye la sociedad *El*

*folklore andaluz* con la sedes por toda la cartografía española. A *Demófilo* se le debe la *Biblioteca de tradiciones populares*; la *Colección de cantes flamencos* (1881), su reedición en 1887 bajo el nombre *Cantes flamencos* es la primera antología flamenca, en la que se recoge el origen de los diferentes palos flamencos; así como letras de soleares, seguiriyas gitanas, coplas, serranas y cantares (Martínez Vicente, 2012, p.p 47-48).

Benito Martínez Vicente (2012) expone que la teoría de los folcloristas españoles es que la música popular andaluza destacó desde siempre, por ejemplo, en relación a la Guerra de Independencia española en la que surgieron himnos patrióticos contra los franceses desde Andalucía. En el estudio ya se han acometido las influencias de la zarzuela y la tonadilla por su vinculación a las artes escénicas; en este apartado se desarrollarán los tipos de canciones y bailes que tendrán conexión con la configuración de la española cinematográfica, por su relevancia en el musical folclórico costumbrista.

### **2.3.3.1. Pasodoble**

El pasodoble fue introducido en España en el siglo XVII junto a otras danzas europeas de gran popularidad. En sus inicios no se asemejaría al pasodoble actual, perteneciendo al género lírico; ya que tanto la ópera extranjera como la nacional reservaban un espacio preeminente en sus composiciones. Hoy día lo «asociamos a la representación de la esencia pura del hispanismo» (Martínez Vicente, 2012, p. 67) gracias al pasodoble de temática torera; que gozará de gran popularidad en España.

Este se incorpora al folclore español a finales del siglo XIX gracias a las bandas militares que serían pioneras en la interpretación de estas piezas, momento en el que la tonadilla comienza a perder el favor del público en pro del pasodoble (Martínez Vicente, 2012, p. 68). Su estructura presenta un compás binario, el cual facilitaba la marcha de la infantería de la cual procede en sus orígenes, posteriormente también se introduciría en las corridas de toros como toques de atención al público para marcar el inicio de las marchas toreras y los diferentes momentos de la configuración del espectáculo taurino.

El pasodoble se puede clasificar en cuatro tipos: taurinos; militares; populares o regionales; y para banda. El más popular y el que en numerosas ocasiones pasaría

a la españolada cinematográfica llegando incluso a producir obras basadas en pasodobles es el taurino. Así por ejemplo encontramos en la obra zarzuelera *Pan y toros* (Barbieri, 1864) el pasodoble *Marcha española de la Manolería*; pasodobles muy conocidos serán *El gato montés* (Penella, 1917), *España Cañí* (Marquina, 1923) o *Suspiros de España* (Álvarez Alonso, 1902), el cual se puede adscribir al pasodoble taurino aunque es en su composición original para banda, está considerado «el mejor pasodoble de todos cuantos se ha escrito» (Sáenz de Pedre, 1981 citado en Martínez Vicente, 2012, p. 70). Fue estrenado en la procesión del *Corpus Chisti* de Cartagena para lo cual se interpretó con banda en esa ocasión. Este pasodoble dio lugar a la película *Suspiros de España* (Perojo, 1938) el cual sería interpretado por Estrellita Castro y posteriormente por Concha Piquer en su canción *En tierra extraña*. Por otra parte, los pasodobles militares tienen el objeto de acompañar, como se ha dicho la marcha militar; algunos pasodobles militares son *Soldadito español*, *el abanico*, *los nardos*, *las corsarias*, *san marcial* o *los voluntarios*. Algunos pasodobles populares son: *La entrada*, *Islas Canarias*, *En el Mundo*, *Costa Dorada*, *Brisas de Málaga*, *Valencia*.

### 2.3.3.2. Cuplé

El cuplé debe su origen a un género importado de Francia, *couplet* que se castellanizaría —cuplé— en la década de los treinta del siglo XX. Martínez Vicente siguiendo a Serge Salaün refiere el término a una canción de una sola estrofa<sup>39</sup>, el cual se articula en dos corrientes populares como son el teatro y la canción popular (Martínez Vicente, 2012, p.p. 76-77):

Estructuralmente el cuplé no es sino una composición literario-musical compuesta de tres —o más— “letras” —en francés, “couplets”— coronadas por un estribillo —en francés “refrán”— que se repite al cabo de todas dichas letras: primera, segunda, tercera y a veces, cuarta. El cuplé de matriz español adopta dicha forma y por tanto, dicha forma corresponde asimismo a la hija predilecta de la canción española: la canción andaluza.

---

39 El término «copla» también hace alusión a estrofa.

Andando el tiempo, la canción pasará a ser: primera letra, estribillo, segunda letra, estribillo y finalmente, repetición del estribillo en que su primera cuarteta es sólo puente de música en la orquesta (Murillo Jenero, 1963, citado en Martínez Vicente, 2012, p.77)

A finales del siglo XIX se instaura el *género ínfimo* venido de Francia, el cual deriva en los espectáculos de variedades. El *género ínfimo* solía contener chistes o rimas malsonantes es las letras, que en muchos casos tenían un sentido picaresco, como *La pulga* cantada por Pilar Cohen por primera vez en 1894, y en el cual se daban cita todo tipo de artistas entre ellas bailarinas y cupletista, algunas extranjeras, otras autóctonas, en la mayoría de ocasiones ligeras de ropa bajo la mirada de un público siempre masculino. Es en el Salón Japonés o El Salón de Actualidades ambos ubicados en los alrededores de la Puerta del Sol de Madrid; donde podían verse los números de «La Fornarina», con su primer desnudo integral o las primeras actuaciones de Pastora Imperio. Es el Salón Romea el que daría paso a los espectáculos de variedades en 1903 y en el que actuarían muchos nombres conocidos de la cinematografía española como Raquel Meller, Pastora Imperio, Imperio Argentina, Concha Piquer y Estrellita Castro (Claver Esteban, 2012, p. 286).

En este momento surgen dos tipos de cuplés; de una parte el cuplé pícaro y el cuplé de corte romántico, del cual deriva la copla. Es decir, si inicialmente el cuplé es de origen galo, se irá españolizando al incorporar historias ambientadas en España, preferentemente con localizaciones geográficas en Andalucía y Madrid; también se hace sentir en el cuplé la influencia de la canción folclórica andaluza. Estos cuplés o «números finos» se cantarán ya fuera de el espectáculo destinado solo para hombres como el cuplé pícaro de las variedades o el *género ínfimo* (Martínez Vicente, 2012, pp. 78-80).

El cuplé guarda una relación primordial con la copla en su estructura; se trata del planteamiento narrativo en sus letras que tiene una presentación, un nudo y un desenlace con un estribillo entre cada estrofa; en él aparecen los arquetipos de los sainetes y los cantables lo que «prolongaría el costumbrismo social y geográfico de

la zarzuela» (Martínez Vicente, 2012, p. 80). Poco a poco el género irá decayendo, sustituido por otras formas musicales, relegando el cuplé al tipo picaresco.

### **2.3.3.3. Canción andaluza/ copla andaluza**

En la década de los veinte del siglo XX comienzan a representarse espectáculos estructurados y guionizados que unido al auge de la copla dará lugar a «estampas flamencas escenificadas, unidas por argumentos, bien de sainete, drama o incluso de comedia» (Martínez Vicente, 2012, p. 81).

Su origen musical —el de la copla, no el de la copla andaluza como tal— hay que situarlo entre los últimos años de la dictadura primorriverista y el inicio de la II República, aunque adquiere su forma definitiva en los años de la posguerra.

La copla andaluza es antecedente directo de la copla, y según el autor hay que remontarse a la Guerra de Independencia española y las Cortes de Cádiz para encontrar su antecedente en las coplillas de corte popular y patrio que se escuchaban en los colmaos y café cantantes. La canción popular andaluza tiene como temas principales aquellos que hacen alusión a la tierra del sur; mientras que en cuanto a la forma y fondo toma prestados del cante ritmos y giros melódicos (Martínez Vicente, 2012, p. 82). El problema es que ante la demanda del público y su popularización se acudieron en numerosos casos a temas llenos de «tópicos y falso andalucismo que se extendería de forma irreparable, surgiendo dos tipos de copla: la canción andaluza y la canción española. Los artistas se suben a los escenarios para interpretar canciones que, con aires flamencos, contaban historias andaluzas» (Martínez Vicente, 2012, p. 84).

Lo que se da a entender es que la meridionalización que se estaba dando en otras artes, también se dio en el terreno de la canción mediante la copla. Si bien pudieran existir este tipo de canción en relación a otras regiones, la predominancia de la canción andaluza y las influencias flamencas darían a la copla española un aire andaluz—de ahí su confusión y su uso en relaciones de sinonimia— así por ejemplo, habla de la asimilación de melismas del «cante jondo»:

Un canto musical del Norte no adquiriría nunca la fisonomía expresiva del “cante jondo”, por muchos grupos melismáticos que hiciéramos cabalgar sobre su línea melódica. Y es que estos melismas de la música andaluza no son cosa postiza y ajena al ánimo expresivo, sino que, por el contrario, constituyen parte principalísima en la expresión, tanto más exaltada cuanto más abundancia melismática presente la melodía” (Luna, 1960 citado en Martínez Vicente, 2012, p. 85).

Incluso el autor expone que las características propias «de la canción tradicional con marcado acento español son las siguientes» (Martínez Vicente, 2012, p. 85) en referencia a la canción andaluza:

- En la canción andaluza se presenta con asidua frecuencia la sustantivación del verbo.
- La *d* es suprimida cuando se halla entre dos vocales (*v, g*).
- La *h* es pronunciada con “aspiración”.
- La *h* seguida de diptongo suena como *g*.
- La *l* es pronunciada como *r*.
- La *ll* es pronunciada como *y* cuando se presenta seguida de vocal.
- La *s* es pronunciada como *z*.
- La *c* es pronunciada como *s*. (Martínez Vicente, 2012, p. 85)

Nótese cómo estos rasgos del acento andaluz en cuanto a la interpretación de la canción, guardan una correspondencia con los rasgos del lenguaje dialectal explicado en apartado dedicado al drama rural, en el que se señalaba cómo se utilizaba un lenguaje vulgar; el cual hacía alusión a la extracción social baja y no a un regionalismo concreto. Es importante esta puntualización, tanto en cuanto la codificación que tiene el andaluz en el imaginario se adscribe a la incultura; debido en parte a la utilización de este lenguaje en personajes cinematográficos de clase social baja, que en su mayoría serían los protagonistas de españoladas.

#### **2.3.3.4. Canción española/copla española**

La canción española por su parte, haría referencia a formas musicales que bien podrían darse en cualquier región española; es decir, el auge de la canción española se da a comienzos del siglo XX por el rechazo hacia los ritmos foráneos; coincidiendo—aunque no de manera casual sino causal—, por ejemplo, con la españolización del cuplé. Con la decadencia de este género musical y el auge de la canción andaluza, la española también se expandió por los teatros del momento, los discos y el cinematógrafo. (Martínez Vicente, 2012, p. 87). Para el autor la denominación de canción andaluza o canción española a la copla no es correcta (p.216)

#### **2.3.3.5. Copla**

La definición de la copla<sup>40</sup> musical, que brinda Benito Martínez (2012), que es la que tiene por objeto este apartado se puede resumir en historias cantadas en tres minutos, con una estructura compositiva de planteamiento, nudo y desenlace en la que se reflejan temáticas costumbristas, en las que las pasiones entre sus protagonistas son el epicentro argumental. Como se dijo con respecto a la copla andaluza y por extensión a la copla española, entronca directamente con el romance y la tonadilla, con derivaciones en los anteriores géneros expuestos. Tiene una relación de sinonimia con el término canción a la par que un origen culto, por su vinculación a la copla literaria; aunque sus temas aparezcan apegados a lo popular y a las coplillas que se cantaban en la época de las guerras napoleónicas en España.

Su hermanamiento con el flamenco comenzaría a darse en los años veinte, momento en el cual los espectáculos teatrales comenzarían a preparar unas puestas en escena más elaboradas; la interpretación del artista, el acompañamiento de guitarras, en cuanto al cante; en cuanto al baile se hacía obligatorio la presencia de un cuadro flamenco.

La influencia recíproca que tendrían la copla y el cine en España quedaría plasmada tanto en las temáticas de muchas de estas obras, las cuales recogerían como base argumental este tipo de canciones, como la configuración de un *star-system* en tor-

---

40 La copla literaria tendría otra definición distinta



no al género cinematográfico: Imperio Argentina y Estrellita Castro, en la década de los treinta; Concha Piquer y Juanita Reina, en la década de los cuarenta; o Lola Flores y Carmen Sevilla en la década de los cincuenta; en cuanto a intérpretes femeninas; o Angelillo, Juanito Valderrama, Manolo Caracol, Antonio Molina o Manolo Escobar en cuanto a intérpretes masculinos; no obstante hay una preponderancia de «cantatrices» como las denomina Benito Martínez (2011, p. 164). Es en este sentido se hacen relevantes las aportaciones de Dyer (2001) sobre la estrella cinematográfica; en la que la imagen de una estrella o «imagen estelar» está formada por la yuxtaposición de diferentes identidades: la persona física; los papeles que ha representado en la pantalla; el material promocional mediante el que se le ha presentado dado por la productora y la publicidad; así como la personalidad extrafílmica dada en entrevistas o apariciones públicas (Dyer, 2001). Como se ha venido exponiendo, estas «cantatrices» ya venían precedidas de la fama en los teatros cuando son acogidas por el medio fílmico; como les ocurriría a las pioneras Pastora Imperio o Raquel Meller en las primeras décadas del siglo XX. La estrella se presenta, pues, como un intermediario entre la sociedad y un producto cultural; en la que esta imagen representa los valores sociales y/o ideológicos dados en un momento histórico concreto; que en el caso de España algunas de estas mujeres no solo se convirtieron en baluarte de la mujer española, sino en representaciones alegóricas de la nación y sus valores; como por ejemplo, le ocurriría a Juanita Reina en la adaptación de *La Lola se va a los puertos* (1947) de Juan de Orduña en la que la personalidad de la actriz cuya asociación con la Virgen de la Macarena, apodada “carita de macarena”.

María Jesús Ruiz Muñoz e Inmaculada Sánchez Alarcón (2008) también señalan que si en la década de los veinte ya se componían partituras específicas para las adaptaciones que no incluían inicialmente arreglos musicales; en la década de los treinta, con el sonoro también ocurriría lo mismo. Así por ejemplo la comedia de Quintero y Guillén *Morena Clara*, la cual no incorporaba canciones, sin embargo en su adaptación realizada por Florián Rey en 1936 se integrarían las creaciones *ex profeso* de Juan Mostazo ‘Échale guindas al pavo’, ‘Falsa moneda’ y ‘El día que nací yo’



que llegarían a alcanzar gran popularidad, dando lugar a la grabación de un disco por la compañía Odeón, en el que Imperio Argentina y Miguel Ligerio interpretaban las canciones de la película (Sánchez Alarcón & Ruiz Muñoz, 2008, pp. 38-39).

Incluso hay coplas que han inspirado películas, así por ejemplo se da el caso de *María de la O*<sup>41</sup> compuesta por Salvador Valverde y Rafael León en 1933 y popularizada por «un travesti barcelonés» (Sánchez Alarcón & Ruiz Muñoz, 2008, p. 39). Posteriormente, se realizaría un montaje teatral con el mismo argumento, en el que una gitana se deshonra anteponiendo el dinero al amor; y por último, se realizarían las versiones cinematográficas: primero, la película de Francisco Elías (1936) tal como reza en sus créditos está basada en la copla y es protagonizada por las bailaoras Carmen Amaya y Pastora Imperio. Una segunda versión, tendría lugar en 1959 realizada por Ramón Torrado; en este caso el personaje protagonista sería Lola Flores; y en la que se presenta una trama más sencilla que la versión de Elías.

Otra canción que daría lugar a diferentes adaptaciones cinematográficas es *El relicario* (Padilla, 1914) el cual no obtuvo éxito en sus primeras representaciones hasta que Raquel Meller lo incorporó a su repertorio. Encontraba una contradicción en la pieza; ya que se trataba de una melodía alegre con una letra triste, por lo que decide interpretarlo vestida de luto, con mantilla y con un solo foco centrado en ella; lo que le supuso un gran éxito; desde entonces esta es la puesta en escena que ha primado para cantar esta canción. Su argumento ha sido adaptado hasta en tres ocasiones para el cine en claves taurinas; la primera en 1927, en una coproducción hispano-mexicana dirigida por Miguel Contreras Torres interpretado por La Goyita y Pedro Elviro Pitouto, con la intervención de los toreros Belmonte y Márquez. En 1933, Ricardo de Baños la volvería a llevar a la pantalla, esta vez en su versión sonora; y en 1969, sería Rafael Gil quien volvería a acometer una adaptación sobre esta historia taurina; pero esta vez, el director decide jugar con los tiempos narrativos, pivotando entre el espacio temporal mítico de esta canción, ubicando una historia a finales de la década de los veinte; que

---

<sup>41</sup> No hay que confundir esta copla con la zarzuela *María de la O* (1930) compuesta por Ernesto Lecuona y libreto de Gustavo Sánchez Gallaraga, la cual transcurre en La Habana.

mantiene una relación paralela con el tiempo narrativo de la década de los sesenta; interpretada por Carmen Sevilla en un papel dual, el de las cantantes Virginia y Soledad. *El relicario* también ha sido interpretado por Sara Montiel en otra de las películas míticas del cine musical español como es *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957).

*¡Ay pena, penita, pena!* (Miguel Morayta, 1953) coproducida entre la mexicana Diana Films y la española Suevia Films, con Lola Flores como protagonista también inspiraría su argumento en la copla<sup>42</sup> *Pena, penita, pena* escrita por Quintero, León y Quiroga para un espectáculo de Manolo Caracol y su hija Luisa Ortega en 1951; sin embargo fue popularizada por la intérprete jerezana.

### 2.3.3.6. Flamenco

El flamenco, junto a la copla, sería otra de las grandes influencias musicales dentro de esta configuración de lo andaluz en lo cinematográfico. El Nuevo Estatuto de Autonomía de Andalucía publicado en marzo de 2007 reconoce al flamenco en el art. 68 como «elemento singular del patrimonio cultural andaluz», por lo que es competencia de la comunidad autónoma su conservación, investigación, promoción y difusión. La realidad es que las fuentes escritas sobre el flamenco son bastante actuales, finales del siglo XVIII, para un tipo musical presuntamente bastante remoto. Uno de los debates sobre el flamenco ha sido si su procedencia es exclusivamente gitana o es andaluza:

Los gitanos no trajeron a España, más concretamente a Andalucía, un tipo de música propia. El flamenco penetra en las características del canto flamenco como manifestación artística y, por ende, instrumento ideológico y elemento de identidad cultural andaluza, para justificar un estereotipo al respecto, el que se configura mediante la pobreza y el desencanto: la bohemia y el gitanismo artístico que le presta faz a un arte que cobra enseguida esencialidad cultural, y no solamente andaluza sino hasta nacional. (Martí, pp.210-211).

---

<sup>42</sup> Se le suele asimilar a la copla, sin embargo se trata de una farruca, un palo flamenco.

Esta aseveración del autor, no está exenta de cierta razón, tanto en cuanto el estereotipo del gitano y del flamenco han servido como vehículo de identidad cultural, especialmente explotados por una vertiente del cine popular durante la posguerra; pero esto no quiere decir que el flamenco no proceda del pueblo gitano, como en otra parte del texto asevera el autor siguiendo a Miguel de Unamuno<sup>43</sup>. Se ha declarado con anterioridad como es bastante probable que el flamenco, como cante y baile surja del crisol cultural dado en Andalucía; es decir, que se trate de una evolución cultural del fenómeno musical que supuso el descubrimiento de este tipo de cante en el siglo XVIII:

Para los flamencólogos Ricardo Molina, Fernando Quiñones y Félix Grande, entre otros, el cante y, por tanto, su letra, arranca del encuentro entre la cultura gitana y morisca, por lo que según estos autores, la ascendencia se remonta a las mezcolanzas, pero sin descartar, consecuentemente, que a este fenómeno de aculturación, no poco complejo, contribuiría lo andaluz asimilado ( Martínez Vicente, 2012, p.223)

Los temas predominantes en este tipo de cante es el del amor y la muerte, de acervo cultural andaluz, en comunión lo expuesto con los mitos de Don Juan y Carmen en relación a la ciudad de Sevilla.

En los palos del flamenco se pueden distinguir dos grandes grupos; el cante grande o jondo, de carácter más dramático; y el cante chico, más liviano; así por ejemplo se puede exponer en el siguiente cuadro:

---

<sup>43</sup> Así expone el autor: «Unamuno afirmó en su momento que la influencia de los gitanos en España, concretamente en el sur, se suponía mayor que la del gremio árabe. Los gitanos no han creado nada de lo que se les atribuyó. El gitano no ha sido ni será nunca creador sino perpetuador e intérprete. Lo único que ha hecho ha sido perpetuar en Andalucía unos estilos musicales que se hubieran perdido, barridos por la Reconquista, de no haberlos recogido los viejos “egipcianos” de labios de los moriscos y hebreos perseguidos. Por lo demás, el cante flamenco no tiene nada que ver con el gitano universal. Ni la gracia (don máximo del andaluz) es tributo cingaro, ni pertenece a los rasgos de esa raza el valentonismo (flamenquería) de que dan prueba muchos de ellos en nuestra patria. Todo eso lo ha tomado el gitano de la única tierra que lo ha exaltado como símbolo: Andalucía» (Martínez Vicente, 2012, p. 211).

Tipo	Descripción	Palos
Cante Jondo o Cante Grande	El más puro y antiguo (suele tener música triste y letras sobre la muerte y el sufrimiento)	Seguiriyas gitanas y plateras; soleares
Cante	Dentro del Jondo, pero menos puro	Solearillas, polos, cañas, medias cañas, debla, toná chica, toná grande, livianas, martinets, serranas, cabales, carceleras, javeras, fandangos
Cante Flamenco	O cante chico, hay palos tristes y alegres; algunos son bailables	Rondeñas, malagueñas, granadinas, peteneras, tientos, bulerías, chuflos, marianas, farrucas, fandanguillos, cartageneras, murcianas, tarantas, alegrías, sevillanas, tangos

**Tabla 1. Clasificación del flamenco.**

Los palos flamencos también se pueden agrupar de la siguiente manera:

Cantes sin guitarra	Debla, saeta, toná grande, toná chica
Con acompañamiento de guitarra pero sin baile	Petenera, caña, polo, soleá, seguiriya, serrana, rondeña y javera
Llamados por alegrías, es decir, bailables	Sevillanas, alegría, bulería, tango
De Levante	Tarántula, malagueña, murciana, cartagenera, fandango y fandanguillo

**Tabla 2. Palos del flamenco Furente: Martínez Torner**

El baile flamenco como elemento andaluz cobrará gran relevancia durante el musical folclórico. De una parte, las danzas españolas constituyeron una de las fuentes primarias de la imagen exótica, no solo de Andalucía, sino de España; desde los libros de viajes en los que se relataban estampas pintorescas hasta las tomas realizadas

por pioneros del cinematógrafo que imprimieron sobre las pantallas. Las danzas flamencas, así como las aflamencadas<sup>44</sup> cobrarían especial relevancia. Tal como ocurre, por ejemplo con la farruca la cual guarda conexiones con Galicia y Asturias tanto en su alusión a esta tierra en sus letras como en «la melodía descendente sobre la vocal “a” al final de cada copla y para cerrar el cante» (Ortiz, 2010), sin embargo sus elementos musicales constituyentes pertenecerían a los tangos. También hay quien los emparenta con la tonadilla escénica, de la que derivaría. El garrotín serían otros de estos bailes aflamencados, muy popular a principios de siglo XX, de origen incierto, pero que, al igual que la farruca, guarda conexión también con el género de los tangos, mientras que su temple vocal viene dado por las estrofas «tran, tran, tran/treiro, treiro, tran» con el alargamiento de la “a” que también se da en la farruca, siendo un cante más festivo. Se le debe a La Niña de los Peines su aflamencamiento en cuanto al cante; mientras que su forma bailable se dio a conocer por Faico a principios del siglo XX. Mario Escudero refinaría su baile, mientras que Pastora Imperio o Carmen Amaya continuaría la tradición de este palo tanto en el cante como en el baile. Pastora Imperio, la cual veremos en papeles cinematográficos como *La danza fatal* (José de Togores, 1915) o *María de la O* (Francisco Elías, 1936), fue una de las máximas representantes de este baile, junto a los soleares; la cual pasaría a la historia como modelo de braceo en el baile flamenco. Al igual que el cante, estos bailes se irían incorporando a las tramas que tendrían relación con Andalucía. Cobrarían tal relevancia que incluso, en la década de los treinta, se incluirían piezas musicales de esta índole en obras cinematográficas que no guardarían conexiones aparentes con el universo andaluz. Así, se irían incorporando cuadros flamencos, o cuadros de baile como soleares, bulerías, sevillanas, alegrías o el ya mencionado, garrotín. Sin embargo, una de las mayores manifestaciones de la sensualidad del baile flamenco en lo cinematográfico vendría dado de las zambras interpretadas por Lola Flores. La nomenclatura de zambra, expone Miguel Ortiz (2010), obedece a dos géneros distintos, de una parte a los rituales gitanos del Sacromonte,

---

44 <https://www.flamencoviejo.com/farruca.html>

en los cuales se integraba tres bailes distintos que pertenecen al ritual de la boda gitana: la alboreá, la cachuca y la mosca; de otra, al espectáculo teatral creado por Manolo Caracol, en el que se pretendía recrear el ambiente morisco de las cuevas granadinas y en las que se exalta el exotismo asociado al ambiente árabe del que el gitano es deudor y de la que Lola Flores sería su máxima exponente:

La dimensión dancística introduce una variable de mayor irracionalidad a este discurso y en el caso de Lola Flores será su especial adalid y su mayor marca de identidad, donde se ponen en acto todos los elementos expresivos y subversivos de la identidad femenina que ella vendrá a encarnar. Su estilo afluamencado,[...], será la mayor conexión con el imaginario gitano que ella hace suyo. Sin duda, es un espacio que crea una alteridad mayor y cuyos elementos pretende hacerse con el monopolio de la expresión de una sentimentalidad que se asociará con la pasión amorosa, evidentemente, pero que terminarán siendo emblemas de una instancia clara y especular de lo español (Díaz López, 2005, pp.203-204)

En conclusión, todas estas formas desde los romances, pasando por el sainete, el género chico, la novela y el drama rural hasta los palos flamencos destiladas y redefinidas a través de lo cinematográfico, terminarían suponiendo la creación de un género específico como es el de la española; la cual como ha señalado Vicente Benet (2012):

el aspecto más destacado de este proceso es que las formas eclécticas de la española definidas tras la llegada del sonoro y provenientes de la destilación de algunas tradiciones escénicas, folclóricas y musicales de la modernidad, se mezclaban con elementos de naturaleza diferente. En este marco, se incorporaban componentes de procedencia literaria, pero también iconografías de corte romántico que explotaban la idea del exotismo y del folclore idealizado y trascendente (*Völkisch*) que recorrió las visiones de lo popular durante aquellos años (Benet, 2012, p.147)

Tampoco se puede olvidar la labor de enaltecimiento dentro de las categorías artísticas del flamenco que Manuel de Falla y Federico García Lorca emprenderían en las primeras décadas del siglo XX, quedando el mundo intelectual escindido, de una parte, mediante los postulados antiflamenguistas de la Generación del 98, a excepción de Antonio Machado Álvarez, «Demófilo», y cuyo máximo exponente llegaría a ser Eugenio Noel. De otra, los vindicadores del folclore popular llegando a celebrar el Concurso de Cante Jondo de 1922 que tuvo como impulsores al compositor gaditano y el poeta granadino, junto a Fernando de los Ríos, sobrino de Francisco Giner de los Ríos, director de la Institución Libre de Enseñanza y gracias a sus influencias ser harían sentir en la organización del citado evento (Serrera, 2010). Esta asociación supuso un cambio en la percepción social del flamenco, así como se convirtió en una manifestación de la esencia del alma española a través del flamenco y lo popular. En el flamenco, el mundo gitano y la muerte encontrarían lugar una manifestación de lo popular andaluz que quedaría plasmada en distintas obras. De ahí que José Luis Navarrete señale como españolada no sólo las manifestaciones coloristas de la España de charanga y pandereta; sino también la trágica, la de la leyenda negra; que podemos señalar como tamizada por el folclore y revestida de gitanismo y desgarró flamenco.

## 2.4. ESPAÑOLADA VS. ESPAÑOLIDAD: EL ETERNO DEBATE SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE UNA IDENTIDAD NACIONAL

*“España es Una, Grande y Libre”*

Onésimo Redondo

Revista *Libertad*, 18 julio 1932

La representación de una identidad nacional española es una cuestión por la que se han vertido ríos de tinta tanto en crítica como en académicos. García Carrión (2013) señala la segunda mitad de los años veinte como el inicio de una cultura cinematográfica articulada en las revistas especializadas, llegando a su madurez en los años treinta. En estos discursos sobre la cinematografía española tendría cabida el del concepto de la representación de la identidad nacional, lo cual está en relación con el de *españolada*, palabra que se utilizaba entonces para denominar a los filmes extranjeros que ambientaban sus tramas en España, resaltando lo más prototípico de la misma. En los treinta, y más aún en los cuarenta, este concepto también se aplicará a algunas producciones españolas que resaltaban el pintoresquismo patrio.

Por otra parte, hablar de lo nacional de una cinematografía es hablar de una relación entre los modos de producción cinematográficos, así como de una identidad nacional, que como apunta Paul Willemen (2006) suele posicionarse con respecto al cine *made in Hollywood*. En el caso del cine español no solo se dará con respecto a ésta, sino que se posiciona en relación a las representaciones que de lo español se hacen en el resto de cinematografías. Además tendrá otras connotaciones debido los discursos ideológicos del aparato estatal, así como en relación a la noción de «cine popular» en España, los cuales en el ámbito académico aparecen, en ocasiones, como nociones separadas<sup>45</sup>, dos maneras de representar a España y que en el discurso de la crítica aparece, a veces, vinculado a los términos de *españolada* y *españolidad*.

---

<sup>45</sup> Un ejemplo de esto son los estudios *Spanish National cinema* (Triana-Toribio, 2003) o *Spanish popular cinema* (Lázaro Reboll & Willis, 2004).



Este debate tiene de fondo la cuestión de los imaginarios sociales, que tal como los describe Taylor (2006) son entendidos como la forma en la que los individuos de una sociedad se imaginan a sí mismos y su entorno social, manifestándose a través de imágenes e historias compartidas por todo el colectivo. Román Gurbern expone en *Los imaginarios del cine del franquismo* que las cinematografías nacionales proponen un imaginario a sus públicos «un difuso capital simbólico que constituye, en propiedad, una constelación temática e icónica caracterizada por recurrencias significativas» (Gubern, 1997, p.157) que evoluciona con el contexto social, político y cultural.

Es en estos términos en los que hay que entender las ideas de cine nacional y cine popular que se dan en el panorama cinematográfico español. Los cuales, a su vez, mantienen una estrecha vinculación con las nociones de «españolidad» y «españolada» como referentes representacionales identitarios. La conciencia de crear –representar– una identidad nacional real –españolidad–, es la que se trasvasa al cine de las nacionalidades, los cuales según teóricos como Zunzunegui (1985) han sido ninguneados culturalmente, precisamente por esta conciencia unificadora de lo que supuso la representación de España. El lema falangista «España es Una, Grande y Libre» da cuenta de el carácter que el discurso nacional bajo el régimen franquista propuso: España sólo posee una identidad, la española, que no debe someterse a la influencia extranjera, y además se da en términos imperialistas, tres rasgos que se manifestarán en el cine de la época.

Sin embargo, parte de la problemática de representar la identidad andaluza en la cinematografía andaluza es su asociación al concepto de españolada, y su relación con el cine popular, entendido éste tanto como el folclore, como fórmulas de éxito que tuvieron una gran difusión, codificadas ya en el imaginario colectivo a través de los precedentes literarios que se extrapolaron al cinema y que establecieron un debate en la crítica cinematográfica de la primera mitad del s. XX, hasta nuestros días.

### **2.4.1. El sentido de españolada**

Este término siempre ha sido utilizado para menospreciar cierta manera de representar lo español. De acuñación más reciente es el concepto de «españolidad»,

el cual será el encargado de ensalzar y dignificar los valores reales de lo puramente español. (Camporesi, 1997) La acepción que encontramos en *el Diccionario de uso del español* de María Moliner para españolada es: «Cualquier cosa, por ejemplo un espectáculo, una fiesta, etc., en que se falsean, por exageración o por limitación el aspecto más espectacular, las cosas típicas de España» (Moliner, 1987, p.1200); para el *Diccionario de la lengua española*, encontramos en su segunda acepción refiriéndose al femenino «acción, espectáculo u obra literaria que exagera el carácter español»<sup>46</sup> Por lo tanto, usamos el término españolada como una falsa representación del carácter español a través del pintoresquismo y las estampas costumbristas. Es acuñado, como es conocido, en el siglo XIX a partir de los románticos franceses a partir del término *espagnolade*:

«Espagnolade» era la falsa imagen de España que los franceses románticos se habían hecho de este país; españolada entonces fue, en primer lugar, en las intenciones de los intelectuales españoles, la falsa imagen de España que los españoles, a imitación de los franceses, empezaron a dibujar de su país (Camporesi, 1997, p.140)

Estas definiciones tienen en común que el término *españolada* es referido a una obra que presenta una imagen falsa y deformada del carácter español, así que para esclarecer cuál es esa imagen a la que nos estamos refiriendo, José Luis Navarrete (2009) realiza un análisis etimológico y morfosintáctico en la construcción del término *espagnolade*, además de dar su definición lexicográfica para intentar discernir algo más. Concluye que el término en cuestión no obedece a «ninguna imagen típica y concreta del español y sí a todas ellas indistintamente» (Navarrete, 2009, p.38), lo que permite al autor realizar un análisis de películas que no tienen una vinculación directa con la imagen decimonónica, pero sí con el «universo histórico dominado por el concepto de españolidad»<sup>47</sup> (Navarrete, 2009, p.38).

---

<sup>46</sup> *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, 22 edición, 2001

<sup>47</sup> Navarrete alude aquí al estudio de películas que lejos de tratar mostrar la cara amable del andalucismo y sus tópicos, los enfrenta de una manera crítica más cercana a la realidad social –idea

Por lo tanto, el término españolada no haría referencia a la representación de ninguna identidad regionalista en concreto, tan solo haría referencia a ese prisma deformante a través del cual se representó a España, mediante estampas costumbristas regionales que forman el folclore español y a otras representaciones de lo español que, en principio, no habían sido señaladas como españoladas por parte de los escritores cinematográficos. Es decir, alude a la idea de que la españolada cinematográfica no toma su imaginario en exclusiva de la imagen decimonónica romántica. Aunque, posteriormente, realiza un repaso historiográfico sobre las distintas disciplinas artísticas –literatura, pintura y música– para justificar el ascenso del andalucismo como pilar fundamental de la imagen de lo español y rastrear esa *esencia* de lo andaluz que posteriormente sería aglutinada bajo el término *Espagnolade* por los románticos franceses y que conforma la españolada cinematográfica, así como lo hizo la literaria anteriormente. Además, también le llevará a decir que «ésta convertirá a Andalucía y a los andaluces en los españoles de los siglos XIX y XX» (Navarrete, 2003, p.17). Sin embargo, tras esta exposición, como se decía, incluye obras en su análisis donde lo andaluz no es palpable, aunque sí el costumbrismo, relacionando los conceptos de españolada y españolidad que tienen su esencia en la representación de costumbres españolas, tales como *La Dolores* (Maximiliano Thous, 1923; Florián Rey, 1940), *El sexto sentido* (Nemesio M. Sobrevila, 1929), *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929) o *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935). Entonces, si finalmente los estudios que intentan demostrar la asociación de andaluzada con españolada, terminan por proponer otras manifestaciones culturales ¿cuál es el motivo por el que tantos autores apuntan la identificación de la españolada con lo andaluz? Así, por ejemplo, se refiere Rafael Utrera al binomio españolada/andaluzada:

---

más cercana al concepto de españolidad que al de españolada-, como propone en el estudio de *De Barro y Oro* (Joaquín Bollo Muro, 1966); o con *Carne de Horca* (Ladislao Vajda, 1953), la cual en su voluntad de escapar de la *Andalucía de pandereta*, cae en el reverso de la construcción de lo andaluz, la de la *Andalucía trágica*. En resumen, se podría decir que el trabajo de Navarrete permite explorar la génesis de la españolada en representaciones costumbristas más allá de la imagen exclusivamente Romántica de la misma.

La Historia del Cine Español (y entra en ello la Historia del posible cine hecho en Andalucía) ha tendido generalmente a ofrecer una imagen de esta nacionalidad muy dependiente de los tópicos más elementales. [...] La idiosincrasia de un pueblo se ha establecido en la pantalla sobre parámetros donde los términos “españolada/andaluzada” han sido paralelos y complementarios la mayor parte de las veces (Utrera, 2005, p.99)

Otro de los estudios que tratan de arrojar luz sobre este tema y que se posiciona en la estela del mencionado estudio de Navarrete es el de José María Claver Esteban (2012) *Luces y rejías. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1936)*. Ya desde el título se trata de eludir el término españolada y optar por el de *costumbrismo* ya que en este caso, el autor toma como base publicaciones españolas de carácter costumbrista —*Los españoles pintados por sí mismo* (1843-1844) y el *Semanario pintoresco español* (1836-1857)— para reconocer los tipos de lo andaluz. También recoge un análisis sobre manifestaciones artísticas como la zarzuela, el teatro o la novela donde se dan tramas y tipos de lo andaluz. Aplicando estos motivos a la configuración romántica de lo andaluz que quedará después en el cine; los cuales, sin embargo, se volverá a ver que configura un universo con predominancia andalucista, pero no exclusiva. Parece ser que estos autores terminan por señalar que la línea que separa la tipología costumbrista regional con la españolada es muy difusa. Es interesante la aportación que hace al estudio de la hibridación entre los tipos y temas costumbristas, que como se verá más adelante, en la articulación que se opera en la cinematografía con respecto a diferentes señas de identidad regionalistas y su re-semantización con lo andaluz; como será, por ejemplo el mundo del majismo, asociado en principio al costumbrismo madrileño y en relación a la Guerra de Independencia también tendrá una correspondencia con lo andaluz.

### **2.4.2. El sentido de españolidad**

Si la españolada hace alusión a un ideal del *falseamiento* de la identidad española; el de españolidad, por el contrario, cuando es utilizado parece hacer referencia a cierto carácter *verdadero* sobre la esencia y alma españolas.

El concepto de españolidad y la cuestión de la representación de la imagen de España es el epicentro del primer capítulo del estudio que Valeria Camporesi realiza en su obra *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles (1940-1990)* (1994) y en el que trata de analizar este concepto asociado a la producción cinematográfica española a través de la crítica desde los años 40 hasta la década de los 90. Así dice con respecto a este término:

Al contrario que “españolada”, esta segunda expresión no parece tener historia y no se introduce en estas páginas como consecuencia de su presencia en el debate acerca del cine español aquí reconstruido. La palabra “españolidad”, se sobrepondrá a ese debate para poderla utilizar como sinónimo de cultura nacional, identidad cultural española. Concebida como una especie de modernizada y democratizada versión de la imperial “hispanidad”<sup>48</sup> (Camporesi, 1994, p.30).

Es la intención de la autora definir y clasificar las imágenes asociadas al concepto de españolidad y para ello discrimina entre lo que es la «españolidad» cinematográfica para los escritores de cine durante la dictadura franquista y otra revisión del término hasta el final de la década de los ochenta. Por lo que, en una primera instancia, utiliza este término en alusión a lo que se propone en cada época como identidad cultural española y su manifestación cinematográfica en relación a la españolada, ya que si ambos conceptos proponen una visión de la imagen de España, se tratarán como términos cuasi antitéticos en la que el término «españolidad» hace referencia a un modo de representación más complejo y crítico de la identidad nacional, y en los que, sin embargo, a veces las líneas que separan ambos conceptos serán bastante difusas.

Camporesi encuentra cinco acepciones diferente desde los años cuarenta hasta los

---

<sup>48</sup> Es interesante esta definición dada por Camporesi ya que, aunque el Régimen dedicó parte de sus esfuerzos a revivir la condición imperial de España, en la crítica utilizan el de españolidad y no hispanidad, presuntamente porque el primero haría referencia a España como tal, mientras que el segundo parece abogar por el sentido más genérico de España y sus colonias. A este respecto, se podría decir que las coproducciones con América Latina realizadas durante estos años, sí que podrían estar en consonancia con esta idea. Véase GALLARDO SABORIDO, E.J. (2010) *Gitana tenías que ser. Las andalucías imaginadas por las coproducciones filmicas España-Latinoamérica*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

setenta:

- Una primera versión en relación a la recuperación y difusión de las tradiciones intelectuales del país.
- Una segunda, identificándolo con el costumbrismo
- Una tercera, en la que el realismo es el elemento fundamental
- Una cuarta, en la que el drama será el epicentro narrativo
- Una quinta, el cine religioso

Para hablar sobre este concepto hay que situarse en la génesis del debate sobre la españolada y su *consolidación* como género<sup>49</sup>. Hay que situarlo en este periodo concreto del siglo XX, y en referencia a la Dictadura de Primo de Rivera, que por primera vez «hace de la conciencia de ser español un baluarte fundamental en su política interior, muy desgastada desde el desastre del 98» (Navarrete, 2009, p.123). Aunque como señala José Luis Navarrete, evidenciar la utilización del cine como herramienta para construir y difundir ciertos valores no sería del todo exacto en este período, la idea regeneracionista de la conciencia nacional provoca que el debate de la imagen de España se de, también, con referencia a la cinematografía española.

Como referente histórico se podría señalar que en la Dictadura de Primo de Rivera se llevarían a cabo dos exposiciones, La Exposición Internacional de Barcelona y La Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, que tratarían de mostrar la modernización del país. Al respecto de la segunda, Begoña Soto (2007) señala la creación de una serie documental por parte del *Patronato Nacional de Turismo* con la intención de filmar y dar a conocer la cara moderna del país, así como de la ciudad como reacción a esa imagen codificada bajo la etiqueta de la españolada. Aunque por otra parte, la

---

<sup>49</sup> Es importante señalar que también parece haber un debate en el entorno académico sobre si la españolada es un género o no, aunque menos flagrante que el establecido sobre la españolada en sí mismo. Ya que el término parece tratado más como una serie de películas que recurren a tópicos costumbristas; transformando el propio término en un estereotipo en sí, constitutivo de todo lo que hace referencia a películas que representan lo español. El único estudio que hemos encontrado el cual trate el término como género, tratando de ahondar en su constitución es el estudio de Navarrete.

remodelación de barrios como el de Santa Cruz o la construcción de edificios como los Pabellones Mudéjar y de las Bellas Artes, la Plaza de España, El Casino o El Coliseo Español, poseen un estilo arquitectónico de corte historicista y costumbrista, de hecho sería de recibo señalar que estos serán algunos de los que terminarán en el imaginario colectivo sobre la ciudad asociados a la españolada desarrollada hasta los cincuenta.

### **2.4.3. Génesis del proyecto nacional en la crítica cinematográfica**

Decíamos que para hallar la simiente la idea de lo que sería la españolidad, tendríamos que ahondar en los inicios del debate sobre la españolada cinematográfica, así como su asociación al ideal andaluz propuesto; por lo que parece indispensable hacer un leve repaso por la crítica cinematográfica en relación a las conceptos de cine nacional y españolada. Aumont en este sentido señala en el aparato crítico, como Institución, una «inercia que le lleva a defender lo ya conocido» (Aumont, 2010, p. 235). Por su parte Metz, dice sobre el escritor cinematográfico que establece con el objeto —o si se prefiere buen objeto— una relación de protección, mantenimiento o restablecimiento, por lo que siempre tratará de mantener el cine dentro de esta posición (Metz, 1977, p. 26). Por tanto, acudir a la crítica cinematográfica puede darnos una idea de las tensiones existentes entre los conceptos anteriormente explicados, así como ayudarnos a esclarecer cómo se configura la imagen de la españolada cinematográfica.

*Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)* de Marta García Carrión (2013) tiene como centro el estudio de la cultura cinematográfica<sup>50</sup>, en relación a las nacionalidades y la identidad nacional, de ahí la acotación temporal en una década donde se inicia y consolida la crítica cinematográfica en España. Si bien, antes de esta fecha ya había apartados dedicados al cinematógrafo en la prensa general, o algunas revistas como *Arte y cinematografía* o *El cine*, que comienzan su andadura en la década de los diez, sus textos versarán más sobre industria o el cine de

---

<sup>50</sup> Entendida ésta como la «tercera máquina» de Metz, la del escritor cinematográfico a la que se hacía referencia.



Hollywood que sobre la reflexión cinematográfica en relación a la noción de *nación*. No será hasta la década de los veinte que los intelectuales comiencen a sentir interés por el cine como objeto artístico gracias a los avances en la técnica y la narrativa audiovisuales.

El concepto de españolada cinematográfica tendrá una profunda relación en su consolidación en paralelo a la consolidación de la crítica cinematográfica. Desde las publicaciones especializadas se defendía como objetivo primordial de la crítica la orientación de la industria en el proceso de construcción de un cine nacional. El hito cinematográfico del sonoro supuso para gran parte de la crítica una *nacionalización* del corpus fílmico:

En tanto que el film careció de palabra, podía admitirse la invasión de la película extranjera; pero ahora, cuando el diálogo ha venido a dar caracteres más nacionales a la cinematografía, es un verdadero pecado de omisión contra el pueblo dejar este gran elemento cultural y espiritual en manos que, por muy hábiles que sean, siempre traicionan en algún punto el alma del país. Al lado de las tentativas que hoy hacen casi todos los pueblos para nacionalizar su producción cinematográfica, no puede ni debe ser España una excepción<sup>51</sup> (Laporta, 1932, (4) en García Carrión, 2013, p. 298)

En 1926 comienza a publicarse *Popular film* una de las revistas más longevas —se publicará hasta 1937—que luchará por el estatus de arte para el cine. Otra revista, aunque esta de menor recorrido será *La Pantalla*, editada desde noviembre de 1927 hasta agosto de 1929. Centrada muy especialmente en el cine español se erigió como crítica independiente<sup>52</sup>, así como promovió el Congreso Español de Cinematografía, celebrado en octubre de 1928. Este primer congreso, como señala García Carrión «es el símbolo

---

<sup>51</sup> S. Laporta: «El cine en Japón», *Cinema*, núm 4, enero de 1932.

<sup>52</sup> En esta fecha era común los textos al servicio de productoras y distribuidoras, en los que se ensalzaban más las bondades de las obras producidas que una reflexión crítica de las mismas. Los autores de *La Pantalla* se autodenominaban críticos en contraposición a los gacetilleros o plumíferos, como denominaban a los que escribían sobre cine de manera publicitaria. (García Carrión, 2013, p. 83)



del crecimiento y consolidación de una cultura cinematográfica y de la preocupación creciente por la cinematografía española» (García Carrión, 2013, p. 84). Si bien no contó con participación gubernamental, sí que obtuvo su aprobación, y se hizo coincidir la celebración del congreso con la «Gran Fiesta de la Raza,<sup>53</sup> concurrencia simbólica que dejaba patente el ideario nacionalista que lo inspiraba» (García Carrión, 2013, p. 86). Los discursos de la crítica de la segunda mitad de los veinte venían atravesados por la conciencia patriótica y la necesidad de un discurso esencialista de lo nacional en la cinematografía:

Ninguna nación, ningún pueblo como el nuestro está tan necesitado de una producción extensa, que en funciones de patriotismo nos reivindicue de desvirtuaciones históricas, rememore nuestro pretérito glorioso y ponga de manifiesto nuestros progresos morales y materiales presentes...La cinematografía es, además, el arma de mayor alcance para la conquista moral de los pueblos y de influencia decisiva en la formación de estados de conciencia...Es elemento que debe figurar entre los que determinan la Justa Superior de Defensa Nacional, sin olvidar que puede ser un valor industrial de importancia, con reflejos de riqueza en la economía del país.<sup>54</sup> (García Carrión, 2013, p. 118)

Habida cuenta de la entrevista a Federico Deán, presidente de la Unión Artística Cinematográfica Española (U.A.C.E.), entidad configurada por cualquier órgano que tuviera relación con la producción cinematográfica y que el palabras del mismo «Sus objetivos esenciales, tienden a afirmar una producción nacional de pura raíz española, que le permita una airosa presentación en los públicos universales» (Deán, 1927, (54) p. 16). En la cual, además agradece a la crítica cinematográfica su aportación por ilustrar su labor iluminar el camino a seguir por la industria cinematográfica. Por lo que se podría

---

<sup>53</sup> La Gran Fiesta de la Raza, Día de la Raza, es la celebración que ha llegado hasta nuestros días como Día de la Hispanidad, celebrado el 12 de octubre con motivo del descubrimiento de América y que fue celebrada por primera vez en 1914.

<sup>54</sup> EL presidente de la U.A.C.E. habla del porvenir de la cinematografía nacional. *Popular Film* (54) 11 de agosto de 1927.

concluir que crítica e industria mantienen, en este momento histórico, un discurso y proyecto común sobre la cinematografía española: la configuración de un corpus fílmico español que sirva de vehículo para la representación de la imagen de España.

La españolada como término empezará a ser recurrente en la crítica, ya sea como un modelo de la representación de España que hacen cinematografías extranjeras, hasta dar paso a cierta representación que se hace en la propia. Se trataba de la necesidad de crear un modelo cinematográfico que no recurriese a imitar modelos foráneos y que se centrase en lo nacional:

Desde principios de la década puede señalarse que en la reflexión cinematográfica se asumió como algo ineludible que la idiosincrasia de la nación productora quedara impresa en los filmes. Y esa filiación nacional no sólo era inevitable, sino deseable, pues sin una personalidad nacional el arte cinematográfico sería uniforme (García Carrión, 2013, p. 297)

La investigación de Marta García Carrión pone de relieve algunos elementos importantes en esta configuración sobre el cine nacional. El pueblo y lo castizo como elementos indispensables de la cinematografía es lo que promueven en común los críticos sean de la ideología que sean, en lo que no se terminan de poner de acuerdo es en la forma de la representación (García Carrión, 2013, p. 340). Otro de los elementos en los que se encuentran puntos de encuentro en las opiniones, es en que la imagen de España dada por los filmes que se hacían en Europa y Estado Unidos será falsa, por tanto *españolada*.

En los treinta, Rafael Balaguer abría el primer número de *Cinegramas* (1934) con un artículo denominado *La Pandereta*. En él que señala la indecisión sobre lo que debería ser una buena película española, y reduciendo el término de españolada a lo que se hace en Francia con el vodevil, en América con el *western* o en Italia con el *film d'art*.

En fin de cuentas: que si de verdad queremos ayudar al cine español y aportar a él nuestro consejo para guía de futuros realizadores, tenemos que olvidar la pandereta como término de censura y dejarle que las haga, que en el modo, en la manera, que no en los asuntos, estará el acierto o

irá envuelto el fracaso (Balaguer, Cinegramas, (1), p. 5).

En línea similar, Florentino Hernández Girbal en 1935, exhortaba, también desde *Cinegramas* ((22), pp.3-4), a la industria y los directores que *Hay que españolizar nuestro cine*. Propone realizar un cine «afín con nuestras psicología, y nuestras costumbres, con nuestros sentimientos y nuestra raza» (Hernández, 1935 (22), p.4). Para este autor, las españolada es «únicamente presentar tipos, cuadros y escenas falsos, que no respondan a la realidad, y cuya confección esté animada por un fin bastardo» (Hernández-Girbal, 1935 (22), p.4) confundiendo ambientes con escenarios. Mostrar «la vida estrepitosa y trágica de los toreros y el alma del pueblo andaluz, derrochando luz y alegría, no es *españolada*, es pura y auténticamente España en su aspecto colorista”»<sup>55</sup> (Hernández Girbal, 1935 (22), p.4). De lo que se puede inferir que la españolidad también recoge este tipo de representaciones, y lo que diferenciaría unas de otras serían la recreaciones de ambientes y no de escenarios, como los llama. Por el contrario, Juan Piqueras desde las páginas de *Nuestro Cinema*<sup>56</sup> (nº5, 1932) arremete contra la cinematografía española en un artículo titulado *Historiografía. Panorama del cinema hispánico*, el cual parece desarrollarse a lo largo de varios números de la citada revista. En este caso se trata de la segunda parte del mismo, la cual versa sobre la transición del mudo al sonoro y las coproducciones españolas, entrando a señalar la baja calidad de obras de Benito Perojo, José Busch o Francisco Elías. Algunas de las que podemos encontrar, por ejemplo, sobre la coproducción *La canción del día* (1930) dirigida M. Samuelson «director inglés venido a España a estudiar nuestro ambiente y nuestras costumbres, como hacen todos los directores extranjeros que piensan realizar «españoladas» —, con un resultado mediocre en su aspecto económico más mediocre todavía en su aspecto artístico» (p.146).

---

<sup>55</sup> Hernández Girbal, Florentino (1935), *Hay que españolizar nuestro cine*, Cinegramas, nº22, 10, II. Véase Cánovas/Pérez Perucha (1991), *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cine español*. Murcia: Universidad de Murcia-AEHC, Pág. 77-79 y Rafael Utrera, Españoladas y españolados: dignidad e indignidad en la filmografía de un género, en Román Gubern (1997), *Cuadernos de la Academia. Un siglo de cine español*. Madrid: Real academia de las artes y ciencias cinematográficas. P 239

<sup>56</sup> Revista sobre cine de ideología marxista que se editaba en París pero era dirigida por el español Juan Piqueras.

Más adelante, en este mismo artículo despotricará sobre tres películas de Benito Perojo que mantienen relación con Andalucía como son *Malvaloca* (1929), *La Bodega* (1929) y *El embrujo de Sevilla* (1930):

*El embrujo de Sevilla* era un asunto puramente local andaluz —, pintoresco falso, inspirado una mala novela de Carlos Reyles.[...] Hay obras que, con su solo título, denuncian su escasez de materias filmables. Una de ellas, esta novela de que hablamos antes. Si como idea es inadmisibles, como ambiente acúsase esa Andalucía pintoresca, fácil Sevilla para turistas guiados por el «Baedeker»<sup>57</sup> —, que tantas veces de tan mala forma se ha reproducido en gelatinas nacionales. [...] Perojo debía estar deseando darle Andalucía su tercera película, hasta es muy posible que con la esperanza de hacer de ella la más representativa de *la tierra de María Santísima*. Primeramente quiso hacerlo con *Malvaloca*, Al no conseguirlo, lo intentó más tarde con *La bodega*, inlograda también. No obstante, Benito Perojo conoce perfectamente el interés que despierta en España, fuera de ella, la «españolada» cinematográfica, sabe que un film ambientado en Andalucía (no en la de hoy, sino en la de ayer, en la que tal vez no ha existido nunca) tiene un lugarcito preferente en las carteleras cinematográficas internacionales (Piqueras, 1932, pp.147-148)

Esta crítica a Perojo por parte de Piqueras remite a tres cuestiones: la primera de ellas, la vocación comercial del director madrileño, así como su asociación a la españolada; la segunda, la alusión hacia la corriente cinematográfica de las adaptaciones literarias y, por último, y en relación a estas, una de las cuestiones que se desarrollarán en los estudios académicos sobre la representación de lo andaluz; la filiación a cierta imagen de lo andaluz alejada de la denuncia social en los films que toman a Andalucía como elemento para desarrollar sus tramas. Cuestión que choca de lleno con la realidad social de la región, que desde los inicios del siglo XX, venían desarrollándose

---

<sup>57</sup> El autor está haciendo alusión a unas famosas guías turísticas editadas en Alemania que eran un referente para los turistas en el siglo XIX y principios del XX.

movimientos proletarios y campesinos, en los que los conflictos en ocasiones llegaron a alcanzar elevadas cotas de violencia y represión (Preston, 2006) como el episodio de Casas Viejas<sup>58</sup> acaecido en 1933 y que tendrá una versión cinematográfica tras la dictadura franquista. *Nuestro cinema* fue una revista que se caracterizó por demandar un cine de contenido social y hacer crítica del cine de inspiración burguesa, así no es de extrañar las duras palabras dedicadas a las obras de Perojo. La misma idea de cierta corriente costumbrista en el cine como vía para españolizar la cinematografía traspasará a la crítica en la década de los cuarenta. Autores como Valdelaguna en 1945, aluden a un cine de concepción popular y pintoresquismo «digno», que siente sus bases en la tradición literaria española y alejada de los elementos extranjerizantes; como «la Andalucía de Estébanez Calderón<sup>59</sup> [por ejemplo] tiene sus puertas abiertas para todo el que quiera adentrarse en ella, en su corazón, para interpretarla, pulsar su lira, renovar sus emociones y descubrir sus encantos y su personalidad, partiendo siempre de lo popular» (Camporesi, 1994, p.39). Por lo tanto, el rechazo manifestado no proviene del folclorismo o el pintoresquismo en sí, sino de la alusión a la construcción de la imagen de España por parte de literatos o cineastas foráneos que para la crítica tan solo falseaban mediante la *españolada* la *esencia* española, haciendo de los propios españoles y su visión de España —aunque utilizasen el costumbrismo como vía de representación— los *buenos* de la película, los cuales «importaron el término, y construyeron a su alrededor un mito entero que se fundaba en la existencia de películas genuinamente españolas, que reflejaban usos, costumbres y, sobre todo, problemas, del pueblo español en su autenticidad social»

---

58 Los sucesos de Casas Viejas, hace referencia a una huelga convocada por la CNT en enero de 1933, ya que unas 2000 hectáreas se mantenían sin cultivar mientras 500 familias se encontraban en la inanición. «Los jornaleros declararon implantado el comunismo libertario y asaltaron el cuartel de la Guardia Civil, muriendo uno de sus ocupantes. La llegada de refuerzos dispersó a los asaltantes, algunos de los cuales (cinco hombres, dos mujeres y un niño, capitaneados por el viejo Seisdedos) se refugiaron en una choza, para resistir. La vivienda fue incendiada y todos sus ocupantes murieron abrasados, incluido uno de los guardias de asalto, tomado como rehén. Más tarde, otros catorce jornaleros murieron fusilados en la represión que se desencadenó en el pueblo» (Caballero Oliver, 2003, p. 161)

59 Estébanez Calderón es considerado uno de los mayores exponentes del costumbrismo andaluz, en su obra *Los españoles pintados por sí mismos* recoge un catálogo sobre los estereotipos (Claver Esteban)

(Camporesi, 1994, p.141).

Román Gubern señala cómo la II República y el nuevo clima político no consiguió desterrar la imagen extranjerizante de España, sino que:

«los cineastas españoles aceptaron de buen grado esta colonización y exaltación de la España diferente»[...]«Este género estereotipado y generalmente reaccionario, orgulloso de la España pre moderna y caciquil, fue cultivado con persistencia por nuestros realizadores en el período mudo y siguió siéndolo en el sonoro, con el añadido de canciones folklóricas» (Camporesi, 1997, p.137).

Este debate nunca llegó, ni ha llegado aún, a un punto de encuentro; puesto que como señalan Shohat y Stam (2002) la mayoría de los debates sobre etnicidad se centran en la «realidad o distorsión» de lo que es propio a esa comunidad y será esta obsesión con «lo real» lo que llevará a los críticos y/o espectadores a defender su propia versión del mismo.

También hay que referenciar que el concepto de españolada cinematográfica cambia a lo largo de la historia. La alusión a la imagen decimonónica se mantendría prácticamente inalterable hasta los años cincuenta, época en la que empezaría a desgastarse el género folclórico, aunque surgirá el cine cupletista que lo revitalizaría y el cine de niños cantantes. Por lo tanto, a partir de los años cincuenta y en especial en los sesenta se da una hibridación de géneros que van a redefinir el concepto de españolada; proceso que terminaría de completarse en los años setenta. El aperturismo y el boom turístico sucederían a la tradicional estampa decimonónica; los andaluces que aparecerían en pantalla ya no serían representados de forma tan racial y atávica, un ejemplo claro del musical folclórico con protagonista andaluza, sería el de Marisol; y la tradicional ambientación en el entorno urbano y rural sevillano pasaría a ser el de la Costa del Sol (Navarrete, 2009; Planes Pedreño, 2010). Esto es lo que llevaría a decir a Román Gubern con respecto al imaginario franquista de esta época en referencia a la comedia desarrollista; «Desembarazándose a la vez de los residuos ruralistas y atávicos del folclorismo andaluz y de los rostros más emblemáticos de la

España premoderna (Lola Flores, Paquita Rico, Carmen Sevilla)» (Gubern, 1997, p.165).

Esta apreciación de Gubern es interesante puesto que en ella reconoce cierta codificación en el imaginario social que hace referencia al folclorismo andaluz que sin embargo no desarrolla en el texto *Los imaginarios del cine del franquismo* (1997), en los cuales ésta vendría dada por la necesidad de legitimación del régimen en un principio y la derivación del Estado nacionalsindicalista al nacionalcatolicismo incluyendo cada vez más elementos morales de tono religioso. Por último, concluyendo su artículo con la comedia desarrollista que explota el boom turístico y el Nuevo Cine Español (Gubern, 1997).

En definitiva, este leve repaso sobre los conceptos de españolada y españolidad quiere poner en relieve la importancia que tuvo la idea de la representación de la imagen de España a través del cine en la forja de una conciencia e identidad nacional. Y, una vez más, la estrecha vinculación que tuvo, mediante el cine popular, con la manera de representar lo andaluz como esencia de lo español.

Una concepción esencialista de los términos, es justo la problemática que reside en las diversas definiciones del mismo, ahondando en lo que procede netamente del *alma del pueblo y la cultura* y enraizando con el ideal costumbrista.

#### **2.4.4. La “andaluzada” en el cine español**

En este apartado se centra en la andaluzada, ya que si bien como se señalaba anteriormente, la idea de españolada hace referencia a un modo de representar a España en su conjunto, la andaluzada lo hará en referencia a la región andaluza en concreto. Según el *Diccionario de la Real Academia*, es una forma coloquial que hace referencia a la «exageración que, como habitual, es propia de los andaluces»<sup>60</sup>. De nuevo, encontramos en esta definición términos que hacen referencia a la imagen y la identidad de los andaluces, esto es exageración, habitual y propia; es decir, lo que representa al andaluz y es inherente a él es la exageración en las formas. En el ámbito cinematográfico, se entiende comúnmente por andaluzada aquella obra refleja de una forma exagerada el folclore y la idiosincrasia andaluza. Apegado a la

---

<sup>60</sup> *Diccionario de la Real Academia* en su vigésima segunda edición.



imagen romántica de Andalucía prese presenta unas temáticas y una iconografía propia, el bandolerismo, el mundo del toro, el folclorismo musical y las historias de amor interraciales formarán todo un conjunto iconográfico alrededor de estas temáticas principales. Maite Ocaña (1999) afirma que la andaluzada llega a alcanzar la categoría de género durante los años de CIFESA, en la que la visión institucionalizada y centralista «recorrerá las tierras andaluzas «usando y abusando» de sus paisajes, sus gentes, sus tradiciones y su cultura, con imágenes tópicas de carácter folclorista, donde abundan los estereotipos exagerados» (Ocaña Wilhelmi, 1999, p. 178)

Uno de los grandes influjos literarios de la andaluzada –y la españolada– cinematográfica será el entremés y, posteriormente, el sainete. Piezas teatrales que gozaron de gran éxito, de personajes populares, tono humorístico y ágiles diálogos. Aunque en el entremés el inmovilismo social es patente, es decir, se jacta de la incapacidad por parte de las clases populares para ascender. (Navarrete, 2009) Las obras de los hermanos Álvarez Quintero, de carácter costumbrista en el cual se presentaban la cara amable y colorista de Andalucía supuso una visión que «los ideólogos del régimen franquista encontraban ya codificada» (Urrutia, 1984, p.27).

Jorge Urrutia (1984) registra hasta diecinueve películas producidas que adaptan el teatro de los Quintero durante toda la postguerra. De ellas, once fueron realizadas en los años cuarenta; de las cuales, diez se rodaron desde el final de la Guerra Civil hasta el final de las Segunda Guerra Mundial; a lo que a su modo de entender, esta reiteración en este tipo de relatos, se debe a una idea concreta: «vaciar la existencia y no tanto de reflejar una existencia vacía» (Urrutia, 1984, p.26). En definitiva, es un proceso mediante el que banalizar los problemas sociales durante la postguerra.

Atribuye a este cine dos características; la primera, limitar la producción cinematográfica a la comedia, concretamente a las adaptaciones del teatro de los Quintero ; segunda, «dar especial importancia al ambiente andaluz» (Urrutia, 1984, p.27). Es decir, el ideario franquista encontró en este teatro una ausencia de la crítica social, así como el colorismo y pintoresquismo andaluz que se convierte, a través



de la andaluzada –y la españolada– en «símbolo de España» (Urrutia, 1984, p.28).

Otro autores como Gabriela Viadero (2016), sin embargo, hablan de una mera continuidad de temáticas en lo que se refiere al género folclórico, ya que «este género no suponía ningún problema para la dictadura, puesto que en él se reflejaba con belleza una sociedad conservadora y religiosa» (Viadero, 2016, p. 234) y apuntan a la incapacidad del público para discernir si una obra fue producida durante la etapa republicana o bajo el régimen franquista (Viadero, 2016, p.235). Este estudio se posiciona con la autora en que la creación del género y los estereotipos no fueron una creación del régimen dictatorial, pero eso no excluye de que el aparato estatal no los utilizase en su propio beneficio.

En el período de la Guerra Civil española, Vicente Benet señala cinco producciones por parte del bando franquista de corte popular realizadas en Berlín por la Hispano-Film Produktion, de las cuales cuatro serán de temática andaluza: *Carmen la de Triana* (Florian Rey, 1938 y su doble versión alemana *Andalusische Nächte* (Herbert Maisch, 1938); *El barbero de Sevilla* (Benito Perojo, 1938); *Mariquilla terremoto* (Benito Perojo, 1938) y *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938). Mientras que las dos primeras están en consonancia con un cine de adaptación de clásicos de renombre «mediante tramas desarrolladas en ambientes históricos recreados lujosamente» (Benet, 2012, p.146), las dos últimas se adecúan más a la fórmula tradicional del género explotado en la época republicana. La quinta sería *La canción de Aixa* (Florián Rey, 1938) que si bien no trata de temática andaluza, sí que presenta, ese aire exótico y de «fantasía del Norte de África, tan importante para el imaginario colonialista del Régimen franquista» (Benet, 2012, p.146).

La imagen de Andalucía viene definida por una serie de temáticas y géneros concretos que se desarrollaron cinematográficamente; el mundo taurino, el bandolerismo, el costumbrismo o el género folclórico serán los grandes temas a través de los cuales se construya la imagen de Andalucía, de los andaluces, así como el imaginario en el que se reconocen estos tópicos.

## 2.5. LA TENTACIÓN ESPAÑOLA<sup>61</sup>

Desde los inicios del cinematógrafo, podemos encontrar imágenes que resaltan las festividades como La Feria de Abril sevillana, la Semana Santa y muy especialmente las corridas de toros vinculadas a España y en especial, a Sevilla como las que se recogen en el catálogo Lumière. Andalucía como destino exótico para el turista de finales del siglo XIX a través de sus fiestas populares no hacen más que afianzar una imagen existente en el imaginario europeo, en la que la correspondencia de éstas con la realidad, en ocasiones, poca importancia tenía<sup>62</sup>, lo cual ya indica una idea de construcción de estereotipos por su reconocibilidad y su asociación intrínseca a la imagen de Andalucía. Si bien el auge y consolidación de los géneros cinematográficos en los que reconoce como andaluzada será durante la Dictadura primorriverista y la II República, es lo que le lleva a decir a Emilio J. Gallardo Saborido (2010, p. 19) que se trata del «grado cero de la escritura cinematográfica del estereotipo», ya que la inclusión del sonido en los filmes permite que se instaure como género casi hegemónico<sup>63</sup> que represente lo andaluz al musical folclórico, a pesar de que ya se podían reconocer estereotipos de lo andaluz en el cine silente español heredados de otras artes con

61 Rafael Utrera señalaba en *Españoladas y españolados: dignidad e indignidad en la filmografía de un género* (1997) el término *la tentación española* como un «sinónimo de recurrencia a lo más popular de nuestro costumbrismo patrio,[...] tomando como base vidas y hechos de toreros y bandidos, de gitanas y cantaores, entre otros ciudadanos cuya adscripción empezaba en el lumpen y acababa en la pequeña burguesía» (Utrera, 1997, p. 236)

62 Begoña Soto Vázquez se refiere así a la correspondencia entre lo filmado por los camarógrafos de los Lumière y lo que posteriormente se etiquetó en el catálogo «*lo publicitado como feria (de abril) no es más que un mercadillo popular al aire libre (aún existente en la calle denominada, eso sí, única coincidencia, como de “Feria” haciendo referencia al significado común de ese término y sin nada que ver con el evento festivo sevillano que tomará posteriormente ese mismo nombre)* y conocido como “el jueves” y la corrida de toros es sevillanas sólo en una mínima parte, la referida a alguno de sus preparativos, el coso taurino presentado e inmortalizado dista mucho de ser el publicitado en el catálogo» –refiriéndose a que parece ser un coso de Nîmes en Francia– Soto Vázquez, B. (2007). Imagen/es de España: de los primeros viajeros con imágenes a las imágenes para los primeros turistas. En A. Del Rey-Reguillo, *Cine, Imaginario y Turismo. Estrategias de seducción* (pp. 101–116). Valencia: TIRANT LO BLANCH. P 108

63 En el apartado primero dedicado del estudio sobre los personajes, acciones y escenarios de lo andaluz llevado a cabo por Inmaculada Sánchez Alarcón y M<sup>a</sup> Jesús Ruiz Muñoz et al (2008), hace especial hincapié en la configuración del *star system* «contribuyó a la definición de lo andaluz y su identificación con lo hispano a partir de los años treinta. Un fenómeno que coincide con la instauración de tecnología sonora en las películas y con la solidificación de los pequeños esbozos de una industria cinematográfica en la España anterior a la Guerra Civil» (p.4).

mayor recorrido histórico. Algunos ejemplos de esto se pueden encontrar en películas como *Benítez quiere ser torero* (Antonio García Cardona, 1910), *La barrena nº13* (Joan María Codina, 1912), *Sangre gitana* (Giovani Doria, 1913), *Los bandidos de Sierra Morena* (Joan María Codina, 1910), *Los guapos* (Segundo De Chomón, 1910; Manuel Noriega, 1923), *El león de la Sierra* (Albet Marro, 1914), *El puñado de rosas* (Segundo De Chomón, 1910; Rafael Salvador, 1923), *Carceleras* (Segundo De Chomón, 1910; Albert Marro y Ricard De Baños, 1914; José Buchs, 1922) o las numerosas adaptaciones de *Carmen*.

Jean-Claude Seguin asevera que en la etapa del cine mudo algunas cinematografías nacionales como la italiana, la francesa o la estadounidense consiguieron identificarse nacionalmente a través de géneros cinematográficos, como el *film d'art*, la fantasmagoría o el *western*, respectivamente; algo que no consiguió hacer la cinematografía española, la creación de un género específico<sup>64</sup>, sino que trató de revitalizar una corriente historicista y literaria por medio de adaptaciones y en las que las productoras Hispano Films y Film de Arte Español elaboraron los primeros arquetipos de la españolada. (Seguin, 2007, p. 5)

Como se ha venido desarrollando en el corpus teórico, la cinematografía españolada se formó en base a una intertextualidad de elementos configurativos procedentes la zarzuela, la novela, el teatro, el romancero, la copla o los tipos costumbristas. Vase expuso que José María Claver reconocía toda una serie de temáticas como el mundo del majismo en relación a la Guerra de Independencia, los filmes de bandoleros, las adaptaciones de *Carmen*, adaptaciones de zarzuelas, dramas rurales, el flamenquismo y el mundo taurino configuraron un universo andaluz en la pantalla para el público que vio nacer no solo el cinematógrafo, sino el cine entendido en términos de lenguaje y códigos fílmicos.

El autor reconoce en estas temáticas una visión costumbrista, la *España castiza*, que se ha convertido en géneros tan míticos como pueda ser el *western* para la cinematografía e historia norteamericana. Según expone Claver Esteban:

---

64 La españolada como género cinematográfico es justo lo que José Luis Navarrete Cardero trata de defender en *Historia de un género cinematográfico: la españolada*. (2009). Así mismo, esta exposición de Seguin guardan relación con lo expuesto por Balaguer desde la revista *Cinegramas* en 1932.

El género del majismo, al igual que los filmes de bandoleros o las versiones románticas de *Carmen*, parecen plasmarnos así un mundo congelado en el tiempo, un tiempo legendario de la historia de España, un mundo castizo, prístino y puro español, ajeno a las influencias de las modas extranjeras, situándose en una época mítica y representando la supuesta identidad de España (2012, p.55)

En estas temáticas se darán la mano una serie de personajes tipo —o estereotípicos— que como se ha expuesto vienen dados de un mundo pretérito al cinematógrafo como son; el torero, el bandolero, el contrabandista, la cigarrera, la gitana o la maja. De esta tipología basada en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), el autor deja fuera al señorito o cacique, personajes tipo que él mismo reconocerá que llegaron al cinematógrafo a través de las aportaciones del drama rural; y que como también se expuso aparecieron recogidos en la segunda edición de *Los españoles pintados por sí mismos* (1915), momento de auge del drama rural. De hecho, José María Claver reconoce que se producirían hibridaciones entre los distintos temas y géneros, dando lugar a las influencias del drama rural en el género taurino, en el de bandoleros; la mezcla a su vez con el mundo del majismo y las adaptaciones de zarzuelas. Estas hibridaciones se seguirán dando a lo largo de todo el siglo XX, no ya solo con respecto a los géneros propios de lo andaluz, sino, por ejemplo, referido a las coproducciones con Hispanoamérica en un concepto mayor de Hispanidad, en la que lo andaluz alcanzaría cotas alegóricas de lo español a través de las mocitas andaluzas; o incluso otras vertientes nacionales como es el cine religioso, que también tendrá concomitancias con lo andaluz en películas como *La hermana San Sulpicio*<sup>65</sup> (Florián Rey, 1927; Florián Rey, 1934; Luis Lucía; 1952) o *Fray Torero* (José Luis Sáenz de Heredia, 1966)

---

65 Basada en la novela homónima de Palacio Valdés *La hermana San Sulpicio* (1889); si bien las dos primeras versiones no se pueden adjudicar a la categoría de cine nacional de tipo religioso, ya que ésta denominación hace referencia al cine producido bajo el ideario franquista, aunque Palacio Valdés siempre ha sido considerado un escritor de derechas; así como la primera adaptación fue realizada bajo la dictadura primoriverista; es significativo que esta obra no tuviera una adaptación cinematográfica en la época franquista hasta 1952, posiblemente por la gran popularidad y una posible asociación en el imaginario colectivo a la II República. Palacio Valdés cuenta con otras obras adaptadas como *Los majos de Cádiz* (1896) llevada a la pantalla por Benito Perojo en 1946 en *La maja de los cantares*, interpretada también por Imperio Argentina.

El problema que encontramos para el uso de esta taxonomía es que, aunque el autor separe la zarzuela del drama rural, el género taurino y demás géneros como hemos visto, en su análisis cuesta dilucidar las aportaciones de unos y otros a la configuración cinematográfica del costumbrismo de tipo andaluz. Por lo que parece que una problema de semántica, ya que de una parte se utiliza el término «zarzuela de ambiente andaluz»; siendo la zarzuela en sí un género de teatro musicalizado, que puede tener diferentes temáticas costumbristas, en conjunción con «el drama rural», género teatral. Lo que sí es innegable es que las hibridaciones se producen y reproducen en los distintos textos en los cuales se encuentran adaptaciones de zarzuelas con temática de bandoleros, del mundo del toro, de drama rural o de hibridaciones entre ellos.

Como expone José Enrique Monterde es fácil confundir, especialmente tras 1939, «géneros con determinadas tendencias temáticas que se resuelven en ciclos como puedan ser los correspondientes al cine histórico, literario o religioso» (2010, p. 230). Sin embargo, como también señala, estas temáticas son más relevantes para «la caracterización del objeto de nuestro estudio que los géneros convencionalmente reconocidos» (2010, p. 230).

Como suele ocurrir con las adaptaciones, en su gran mayoría se llevaron a cabo por el éxito de público que cosecharon en su momento y que como Jean-Claude Seguin señala la cinematografía del periodo mudo trató de ahondar en los (con-) textos literarios en busca de una identidad nacional que en su mayoría de las veces crearían las bases de los «arquetipos de la *españolada*» (Seguin, 2007, p. 5). Pérez Perucha señala que en la etapa pionera del cine español, las primeras productoras comienzan a tratar temáticas que configurarían la «fisionomía genérica de los siguientes años» (Pérez Perucha, 2010, p. 28). Así, encontramos productoras de origen catalán o valenciano como la Hispano Films o Film de Arte Español, Chomón y Fuster o Films Cuesta forjarían estas primeras creaciones de los tópicos costumbristas cinematográficos a través de melodramas folclóricos y costumbristas, zarzuelas, filmes históricos, escenas cómicas, drama rural o drama romántico. Julio Pérez Perucha (2010) y Benito Martínez Vicente (2012) por otra parte, exponen,

además, otro tipo de motivación industrial a finales de los diez e inicios de los veinte con respecto a la adaptación de zarzuelas. Encuentra que en este momento hay un cambio en el gusto del espectador; que ya no llena las salas de proyección, decantándose por los espectáculos en vivo que se daban en teatros y salones de variedades:

Es por ello que los empresarios se deciden a comenzar a filmar zarzuelas, como en los inicios de la cinematografía española, si antes filmaban cantables, ahora hacen lo propio filmando piezas completas con el nuevo metraje que ya viene imponiéndose desde tiempo atrás, el de largometraje. Esto supondría el uso y abuso definitivo del género, que lo conducirá a ser considerado un subgénero o género menor: “zarzuelada”, donde se aprecia su inclinación al folclorismo y los ambientes populares. (Martínez Vicente, 2012, p.271)

Según Pérez Perucha cualquier cinematografía nacional incipiente que busque una consolidación debe, en primer lugar, «construir un espectador» (2010, pp. 25-26) que instaure como hegemónico el nuevo espectáculo popular frente al resto; y en segundo lugar, fidelizarlo mediante la articulación de las propuestas cinematográficas con las tradiciones culturales de dicha sociedad. Es en esto donde se encuentra el principal motivo de la recurrencia a formas de ocio popular como la zarzuela, los espectáculos de variedades, el *music-hall* o las formas teatrales como el sainete, de larga tradición en España, por las cuales se adaptarían y reformularían en clave cinematográfica. Así tanto en la etapa pionera donde el centro de producción en España queda adscrito a Valencia y Barcelona; como en la década de los veinte cuando Madrid comience a ser el centro de la producción cinematográfica, la recurrencia a las adaptaciones zarzueleras se convierte en uno de los rasgos del cine español. Joaquín Cánovas Belchí (2011), ha localizado desde 1896 hasta 1919 treinta y cinco adaptaciones de zarzuelas, aunque hay que apuntar que las primeras a las que hace alusión serían piezas o danzas filmadas de zarzuelas, más que adaptaciones en sí mismas hasta 1905 momento en el que comenzarían a aparecer en la pantalla de plata obras



más complejas. En el periodo comprendido desde 1920 hasta la Guerra Civil, ha localizado cuarenta y cuatro adaptaciones; dieciséis en el periodo comprendido en la posguerra, hasta 1950 momento en el que se puede percibir un claro descenso. También Daniel Sánchez Salas remarca la recurrencia del cine en sus primeras etapas a la adaptación cinematográfica. Aunque apunta que el concepto de adaptación en el cine de los orígenes difiere del que podríamos tener hoy en día. Éste serían piezas que incluían la trasposición de números musicales de espectáculos teatrales populares o gags de probado éxito, incrementándose en la segunda mitad de la década de los diez (Sánchez Salas, 2007, p. 51). Esta práctica supondría un 56% del total de la producción cinematográfica en la década de los veinte, en los que hay una mayoría de textos teatrales frente a textos narrativos (Sánchez Salas, 2007, p. 48). Gubern también señala que en la primera mitad de la década de los treinta hay un gran volumen de adaptaciones, llegando al 59% de la producción en 1935 (Gubern, 2010. P.155).

### **2.5.1. Primeras ficciones cinematográficas de lo andaluz (1986-1915)**

#### **2.5.1.1. Zarzuelas, dramas rurales, tauromaquias y bandolerismo**

Las primeras imágenes que se pueden vincular con lo andaluz son las que retratan ritos taurinos. En este período se puede señalar que el atractivo visual de la lidia taurina fue descubierto tempranamente; desde que los hermanos Lumière enviaran a Alexander Promio a España y éste grabara para la firma francesa una serie de documentales como *Madrid. Arrivée des toreros* o *Espagne. Course des taureaux* (1987). Un año después, el catálogo Lumière se vería engrosado por una extensa lista a cargo de distintos camarógrafos como: «*Traslado de los cajones con los toros, Escuela de tauromaquia, Encierro, Salida de la cuadrilla, Picadores, Pases de capa, Banderilleros (I y II), Estocada, Muerte del toro, Arrastre de un caballo y de un toro y La salida*» (Rey-Reguillo, 2010, p.315).

Las tres primeras décadas del siglo XX en la tauromaquia se la conoce como la Época Dorada, momento de esplendor en la que la afición al espectáculo era numerosa. En estas

destacan los binomios y rivalidades entre los distintos toreros y sus formas de torear, despertando una gran afición así como posicionamientos entre partidarios de unos y otros. Dos grandes exponentes que darían su andalucismo, al ya de por sí mito andaluz del torero, son Joselito y Belmonte. El primero por representar la depuración técnica del clasicismo taurino y el segundo por revolucionar la misma, que se desarrollaría en las décadas posteriores. Ambos de procedencia sevillana, Joselito además de etnia gitana, representaron los mitos sobre el torero que se extrapolaría a la pantalla. Así mismo, hay que señalar que en las postrimerías del nacimiento del género, y antes de la ficción, ya se rodaban corridas taurinas con los famosos hermanos Emilio y Ricardo Torres, ‘Bombita’, Rafael, ‘El Gallo’, conocidos rivales y que la valenciana Casa Cuesta<sup>66</sup> rodaría una de sus faenas juntos en 1906, Rafael Guerra, ‘Guerrita’, o Antonio Fuentes. Si la Pathé enviaría a sus camarógrafos, otro tanto haría la Gaumont. Alice Guy viajaría a España junto a Ricard Baños, el cual habría ido a París a perfeccionarse, rodaría en 1905 números de zarzuelas para el catálogo francés (Pérez Perucha, 2010, p. 31). Las grabaciones de Guy en España son las imágenes prototípicas demandadas en Europa; danzas como *Le tango* o las danzas boleras, así como vistas de diferentes ciudades; desde el centro de Madrid y sus arrabales; Granada, las vistas de Sierra Nevada y la Alhambra; una panorámica de la rivera del río en Sevilla tomada desde el barrio de Triana, con el puente de Isabel II, la Real Maestranza, La Giralda a lo lejos y la Torre del oro, en la que también se ve a una familia de gitanos mirando a cámara; hasta Monserrat en Barcelona o las danzas gitanas del Sacromonte. Navarrete Cardero (2009) encuentra en el auge y popularidad de estas producciones el motivo por el que la industria catalana de principios de siglo tuviera que virar la temática de sus producciones a productos más españolados. Gabriela Viadero (2016) sitúa *Tragedia torera* (Narciso Cuyás, 1909) como el primer filme en incorporar el mundo taurino a la ficción cinematográfica. Producida por Iris Films «de la que poco más se sabe» (p. 286). En la base de datos de películas calificadas del Ministerio de

---

66 *Casa Cuesta* de Antonio Cuesta Llegaría a ser una de las empresas más influyentes del sector como veremos a continuación.



Educación, Cultura y Deporte, esta productora aparece asociada a la producción de películas dirigidas por Narciso Cuyás, en la que figuran títulos de corte histórico y adaptaciones cinematográficas como *Don Quijote* (1908) o *El curioso impertinente* (1908) ambas basadas en las obras de Miguel de Cervantes, *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1908) basada en la obra de teatro del Duque de Rivas, *La muerte del tirano* (1907) interpretada por Margarita Xirgu o *Amor heroico* (1909) la cual aparece como película extranjera con participación española. Por su parte, Casa Cuesta ya llevaba cinco años de trayectoria especializada en el documental taurino antes de comenzar su andadura en el género de ficción (Rey-Reguillo, 2010, p. 314) de temática costumbrista. Algunas de sus primeras producciones son *Benítez quiere ser torero* (A. García, 1910), *La barrera nº 13* (Joan María Codina, 1912) o *Los siete niños de Écija* (Joan María Codina, 1911) —de temática bandolera—sirve para ejemplificar cómo la producción valenciana recurrió a temas costumbristas andaluces en su filmografía de manera habitual (Navarrete, 2009, p.101).

Mientras que *Benítez quiere ser torero* no puede ser catalogada como una «andaluzada» en sí misma, ya que realmente se trata de una obra cómica sobre el mundo del toreo, pero no de ambientación andaluza propiamente dicha; Claver Esteban (2012) encuentra en ella una serie de elementos que se asocian a lo andaluz, como la pasión taurina o la afición a la juerga desmedida próxima al flamenquismo (p. 232). Lo que sí parece ser, que esta obra de la productora valenciana es la primera incursión en el género de ficción del mundo taurino (Rey-Reguillo, 2010), además de ser precursora de un tipo de cine cómico que desarrollado por algunos grandes cómicos. Así encontramos filmes como Max Linder en *Max torero* (1913), *Clarita y Peladilla van a los toros* (1915) dirigido e interpretado por Benito Perojo en el que imita al personaje de Charlot o la propia *Carmen* (*Charles Chaplin's Burlesque on Carmen*) (1915) de Charles Chaplin que consagra la imagen del «torero medroso» (Rey-Reguillo, 2010, p.p 319-320).

*La barrera nº13* (1912) ya se configura con su adhesión al tópico andaluz, a pesar de estar rodada en Valencia. Claver Esteban (2012) expone que desde la propaganda del filme se decía «un idilio templado al sol de nuestra Andalucía» (p. 237). En los fragmentos que se conservan de esta obra no hay ninguna alusión directa a

Andalucía, pero sí una serie de tópicos relacionados con lo andaluz. El esquema argumental, es como en muchas de las obras literarias del género, un triángulo sentimental en el que la pasión del torero hacia el eterno femenino le hace perecer.

En el primer plano podemos contemplar una fiesta en la que una mujer ataviada con sombrero cordobés y mantón baila para un público, en él hay dos hombres que tratan de llamar su atención. Ella es Carmela, que al final parece decantarse por uno de los pretendientes menospreciando al otro en un claro gesto cuando le da la espalda y le tira el mantón por encima.

Tras esto llega la tarde de toros, los toreros llegan a la plaza en carruajes, después lo hará Carmela ataviada de manola junto a una amiga. Se disponen en un lugar privilegiado de la barrera para mientras contemplan el paseíllo de los toreros y luego a los banderilleros. Es justo en el momento en el que el torero, que se encandiló de ella en la fiesta y con el que se fue, le brinda el toro y aparece el otro galán. Por más que Carmela le muestre síntomas de desprecio, el torero se marcha contrariado y en el momento en el que entra a matar, es cogido por el toro. En aquí cuando se nos revela a una mujer con una niña que grita de dolor por la cogida desde otro punto de la plaza, previendo ser la mujer del torero. Toro y torero salen de la plaza en claro paralelismo, el toro arrastrado, el torero en volandas hacia la enfermería seguidos de la mujer y la niña.

Una vez en la enfermería, el torero agoniza entre médicos, compañeros y su mujer y su hija, en ese momento entra Carmela y en un síntoma de reconciliación con su esposa antes de morir, repudia a su amante. Carmela se va desesperada, sin embargo, este estado es poco duradero, demostrando la volubilidad del carácter de la muchacha, ya que al salir encuentra al otro galán al que se acerca insinuante, pero éste también la rechaza.

Para Claver Esteban (2012), más que ante una representación de lo andaluz o de lo castizo, se trata de una primitiva representación de flamenquismo cinematográfico (p.239). Esta representación bebe de fuentes como las danzas gitanas, el tango o el baile del bolero que Alice Guy Blanche rodaría en 1905 en su estancia en España. Lo que presuponemos que quiere decir el autor es que se trata de una de las

primeras asociaciones cinematográficas entre el flamenquismo y el mundo taurino.

Una de las primeras obras cinematográficas que serían determinantes en cuanto a esquemas argumentales y personajes tipo en relación lo andaluz es la adaptación que hace Segundo de Chomón<sup>67</sup> en 1910 de la zarzuela de Arniches, musicalizada por el maestro Chapí: *El puñado de rosas* (1902). Esta obra incluye en la cinematografía uno de los escenarios andaluces por antonomasia, el cortijo; enlazándolo con el esquema argumental del drama rural y la estratificación social de tipo *feudal* representados a través de sus personajes. En un primer escalafón encontramos el del señorito, Pepe, dueño del cortijo; en un segundo, el capataz, el Señor Juan, de clase intermedia y que suele tener una hija, Rosario, que representa el rol de la chica del cortijo y por último la clase baja u obrera, en este caso representada por Tarugo.

Esta estratificación sería trascendental en este género ya que marca las relaciones y acciones interpersonales de los personajes. El triángulo amoroso y la cuestión de la honra serán los ejes principales que, en la mayoría de los casos, poseen un final trágico. Así, encontramos a un enamorado Tarugo de Rosario, la cual a su vez ha puesto sus ojos en Pepe, el señorito del cortijo. El rol de Rosario se presenta con las características típicas de su tipología; ingenua y crédula estará dispuesta a darse a la fuga con Pepe pensando que él se casará con ella; así como la oposición del Señor Juan a que Tarugo sea novio de su hija debido a su baja extracción social. Finalmente, será Tarugo el que salve a Rosario de la deshonra, evitándole el final trágico, y ganando en duelo a Pepe, humillado y castigado moralmente. Esta estructura guarda en su ser una serie de personajes tipo y de acciones que mantienen una relación estrecha con la representación de la identidad nacional, los binomios rural-bueno/urbano-malo; o tradición/modernidad; ligadas a los entornos y a la cuestión de la honra; siempre depositaria en el género femenino y que se explotará en décadas posteriores y que, como ya se ha visto, es un tema recurrente en el

---

<sup>67</sup> En esta etapa de tras la rescisión del contrato con Pathé en 1909, Segundo de Chomón se asocia con el exhibidor Joan Fuster Garí en 1910, con el que llega a filmar veintiuna películas en tan solo cuatro meses; siete zarzuelas con base sainetescas, siete melodramas, tres cómicas, dos fantasmagorías y dos dramas históricos (Pérez Perucha, 2010, p.p. 42-43)

género teatral español. *El puñado de rosas* cuenta con otra adaptación cinematográfica en 1923 realizada por Rafael Salvador, director de *La España* trágica (1918). Otras adaptaciones de zarzuelas de esta tipología que han sido llevados a la pantalla son *Carceleras* (1910) y *La Tempranica* (1910), ambas dirigidas, también, por Segundo de Chomón. La primera de ellas es uno de los grandes clásicos del cine de este género que cuenta con hasta cuatro adaptaciones<sup>68</sup>, seguramente, debido al éxito que obtuvo la zarzuela en la que está basada en la primera década del siglo XX, *Las Carceleras* (1901) de Vicente Peydró Díez. También es de suponer que parte del interés que se tuvo en la adaptación de esta zarzuela es que, aunque es de ambiente andaluz, presenta en su esquema argumental una ausencia total de elementos cómicos, algo nada habitual en este tipo de género y lo que supuso una innovación por parte de su autor, acercándose al *verismo* y alejándose del costumbrismo (Blasco Magraner y Bueno Camejo, 2014 (30)). De ahí que Claver Esteban diga con respecto a la adaptación que José Buchs realizó en 1922 que el autor «tratara de convencernos de que el film *Carceleras* era una película que suponía una alternativa a la «españolada» debida a las manos extranjeras» (Claver Esteban, 2012; p. 296). En esta obra, como en *El puñado de rosas*, encontramos un argumento que se desarrolla en un cortijo andaluz, en las inmediaciones de Córdoba, y que presenta un delicado entramado sentimental entre los personajes junto con a la cuestión de la honra<sup>69</sup>, así como en la versión que realizará José Buchs, también se dará la oposición de lo rural como lo puro y bueno, mientras que lo urbano conlleva la pérdida de esa pureza. Parece ser que la obra de Chomón es más fiel al libreto original en el que Soledad, la hija del mayoral fallecido, está enamorada de Gabriel, un trabajador de la finca por el cual ha sido deshonrada y que ha salido de la cárcel por el asesinato de Pacorro, otro

---

68 La primera de ellas realizada por Segundo de Chomón en 1910; una adaptación ilegal realizada por Alberto Marro y Ricardo Baños en 1914 llamada *Amor andaluz*; y las dos realizadas por José Buchs, una en 1922 y otra en 1932.

69 La mujer como depositaria de la honra es una de las constantes literarias decimonónicas españolas en todas sus corrientes, ya sean en dramas rurales o urbanos, en novelas o teatros. Para una profundización en este tema ver Sánchez Salas, D. (2007) *Historias de luz y papel. El cine español de los años veinte, a través de su adaptación de narrativa literaria española*. Murcia: Filmoteca Regional Francisco Rabal

trabajador del cortijo. Mientras que Gabriel va a casarse con Lola, la hija de D. Matías y terrateniente del lugar; ésta, por su parte, está enamorada de Jesús, un potrero, que también está enamorado de Soledad, la cual también es el objeto de deseo de D. Matías. Con esta situación, Soledad pide a Gabriel que no se case con Lola, pero éste está decidido a casarse con ella por su belleza y dinero, ya que D. Matías la da en prenda por encubrirle con el asesinato de Pacorro, enamorado de Soledad y al cual el terrateniente ha matado por celos, mientras Gabriel carga con esa culpa. Finalmente Soledad mata a Gabriel de un navajazo y es Jesús quien carga con su asesinato.

En la versión de Buchs (1922), Soledad vive en deshonor en un piso en Córdoba con Gabriel, cuando éste se marcha al cortijo prometiéndole que volverá pero sin mucho ánimo de cumplir su promesa, ya que tienen en mente el casamiento con Lola. Ésta será rescatada por Jesús y el Tío Chupito, padrino de la chica, que la convencen de que vuelva al pueblo con ellos. Allí D. Matías le confiesa su amor y su crimen, motivo por el que Gabriel va a casarse con su hija. Al final, Soledad perpetra su venganza matando a Gabriel junto antes de la boda, mientras que Jesús que había retado a duelo al finado, lo presencia y quita la navaja de su mano asumiendo la falta de la muchacha. Al final, ésta enamorada por la bondad y hombría de Jesús promete esperarle a que salga de la cárcel.

La versión posterior de Buchs (1932), ya en época del sonoro, supone la inserción del drama rural cinematográfico de ambiente andaluz en el género del musical folclórico costumbrista; aunque como señala Martínez Vicente (2012), el cine nunca fue mudo, sino que tan solo no se posibilitaban las condiciones técnicas de incorporar la banda de sonido y la de imagen de manera conjunta. El espectáculo cinematográfico incorporaba partituras, así como otras figuras que dotaban de dimensión sonora a los filmes.

Podemos concluir que las aportaciones más importantes de la adaptación de zarzuelas de ambiente andaluz así como del drama rural al código cinematográfico será la inclusión del mundo del cortijo, de ello derivado la estratificación social de tipo feudal en cuanto a la pertenencia social de los personajes; su estructura argumental en cuanto a las acciones de los personajes consecuencia de los triángulos amorosos,

en asociación a la cuestión de la honra en relación a los binomios rural/urbano-bueno/malo y la ausencia de otra problemática social que no sea las derivadas de las cuestiones amorosas, elemento del drama rural que, como se ha visto, supone una gran diferencia con el drama social, desarrollado en la misma época. Por último, según señala José María Claver (2012), la inserción de un *tercer personaje*, un villano encargado de socavar la honra del personaje femenino y que en el caso de Andalucía se da a través de la tipología del *señorito*: un cacique local o dueño del cortijo (p. 257).

El mundo del bandolerismo y contrabandismo cinematográfico también es abordado en sus inicios por el pionero Segundo de Chomón en su obra *Los guapos o gente brava* (1910). En esta etapa se pueden encontrar obras, además de la citada, como: *Don Juan de Serrallonga* (Ricardo Baños y Alberto Marro, 1910) lo cual en palabras de Pérez Perucha (2010) «supondría una tentativa de acercamiento a ciertas fuentes de la literatura popular, el folletín de aventuras o “romance de cordel”, con el objetivo de atraer a un público popular» (p.33); *Los siete niños de Écija o los bandidos de Sierra Morena* (Joan María Codina, 1911-1912), *Carmen o la hija del contrabandista* (Ricard de Baños y Albert Marro, 1911), *Diego Corrientes* (Albert Marro, 1914), *El león de la sierra* (Albert Marro, 1914), *El rey de la serranía* (Julio Roesset, 1918). Así como otras obras en las que aparecen contrabandistas, aunque no se centren en ellos como protagonistas como *En lucha contra el destino* (Gerardo Peña y Joan Solá Mestres, 1914), en la que dos niños son raptados por unos gitanos, uno de ellos será criado con unos marqueses, el otro con unos contrabandista; *La danza fatal* (Josep Togores, 1914), en la que los hijos de un contrabandista asesinado son separados al morir su padre; o *El signo de la tribu* (Joan María Codina, 1915) en la que la gitana Azuzena huye con el jefe de una partida de bandoleros, mientras su hermana es secuestrada, mientras unos gitanos de su grupo la salvan.

*Los guapos o gente brava* (Segundo de Chomón, 1910) está basada en una zarzuela de Arniches y Veyán estrenada en 1905. Su argumento tiene como personaje protagonista a María Luz, hija del capitán de una partida de contrabandistas, Francisquito; la cual está enamorada de un forastero, Pepe *el malagueño*. La acción traslada al espectador a una cueva en la que María Luz cuenta a su padre que está enamorada,

en ese momento llega Pepe, reclamando un lugar en la partida, pero Francisquito se la deniega y el joven le abofetea, motivo por el que el capitán quiere asesinarle, pero María Luz se interpone y le explica que se trata de su enamorado, motivo por el que padre se retira cediendo su lugar como capitán y la mano de su hija a Pepe.

Años después María Luz tiene una hija con Pepe, en su fiesta de cumpleaños, celebrada en el interior de la casa de María Luz, llega Francisquito para felicitar a su nieta, mientras los contrabandistas parten para ejercer su labor. Así, Francisquito solicita un puesto en la partida, pero habrá de ganárselo, como hace años hiciera Pepe; así el suegro, repitiendo lo que ocurrido, abofetea al capitán; el cual se encoleriza, pero en esta ocasión la intercesora será la hija pequeña de Pepe, que se echa a los brazos de su padre; perdonando a su suegro. (Tharrats, J. G. citado en Claver Esteban, 2012, p. 222)

Esta inicial versión de Chomón contará con otra posterior realizada por Manuel Noriega y producida por Atlántida en 1923 llamada *Los guapos o gente brava*. Por su parte, *Carmen o la hija del contrabandista* también llamada *Carmen o la hija del bandido* producida por la Hispano Films y dirigida por Ramón de Baños y Alberto Marro en 1911 hace alusión al nombre del mito español *Carmen* como reclamo, pero que en este caso su argumento difiere de la obra de Mérimée, aunque presenta conexiones con ésta. Claver Esteban (2012) remarca que se trata de una versión muy libre de la novela francesa. En la página del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte aparece catalogada como extranjera con participación española, sin embargo, solo aparece la información técnica referida a España, con la interpretación de Concha Lorente. Se recoge a continuación la sinopsis argumental que aparece en la página del Ministerio:

En la sierra pirenaica del siglo XVII una banda de salteadores acepta como capitana a la hija de quien, hasta entonces, había sido su jefe: Carmen. El pintor Salvador, atraído por los bellos paisajes de la serranía, cae preso en manos de una de las bandas. Carmen se interpone y en poco tiempo se enamoran. Los bandidos son sorprendidos por los escopeteros del virrey. Al enterarse Carmen, acude en su defensa exponiendo su



vida y la de Salvador. Perseguidos por los escopeteros terminan todos en una posada. Carmen consigue burlar la vigilancia de los soldados y escapa tras liberar a sus compañeros. Refugiados en el estudio del pintor reciben la visita del oficial a quien Carmen hirió en el enfrentamiento de la posada. La reconoce nada más verla y ordena su detención. El oficial, arrepentido, y Salvador consiguen el indulto del virrey pero cuando van a liberarla ésta ha huido con Diabolino. En una fiesta de carnaval se vuelven a encontrar Carmen y Salvador. Diabolino llevado por los celos intenta quitarle la vida a Salvador pero antes es detenido por los soldados. Los enamorados se juran amor eterno.

En ella se encuentra el triángulo amoroso dado en la novela, si bien los personajes tipo son distintos, tanto en cuanto el conflicto se da entre el bandido malhechor y el pintor; el cual, por otra parte, representa el punto de vista ideológico social burgués. En este caso, al contrario que la novela romántica, será el pintor quien arrastre a Carmen al mundo socialmente establecido a través del indulto (Claver Esteban, 2012, p. 121).

La primera producción realizada, propiamente dicha, con temática bandolera andaluza<sup>70</sup>, sería *Los siete niños de Écija o Los bandidos de Sierra Morena* (1911-1912) de la valenciana Casa Cuesta. Basada, al parecer, en un folletín de Manuel Fernández y González<sup>71</sup>, que tiene en su base uno de los mitos bandoleros arraigados en las tradiciones romancescas y los pliegos de cordel como son estos bandidos sevillanos. De tipo prototípico, ensalza las virtudes nobles de los bandoleros que son contratados para rescatar al hijo pequeño de una marquesa viuda, que ha sido secuestrado por un Barón y así chantajearla para conseguir su mano. El bandolero noble se postula

---

70 Un año antes se habría realizado la adaptación de *Don Juan de Serrallonga* (R. Baños y A. Marro, 1910) el cual ya encarnaría el tipo mítico del bandolero, pero en este caso se ubica la acción en los pirineos; así como la ya mencionada *Carmen o la hija del contrabandista* (R. Baños y A. Marro, 1911).

71 El sevillano Manuel Fernández y González fue un fecundo novelista de folletines en los que se daban con frecuencia el tema histórico y legendario, escribió numerosos relatos sobre bandoleros y contrabandistas como *Los siete niños de Écija* (1863); *Diego Corrientes. Historia de un bandido célebre* (1866); *El rey de Sierra Morena. Aventuras del famoso ladrón José María* (1871-1874); *El guapo Francisco Esteban* (1871); *El chato de Benamejí. Vida y milagros de un gran ladrón* (1874); o *José María El Tempranillo. Historia de un buen mozo* (1886).



frente al malvado de la historia, que suele proceder de una extracción social alta: «aristócratas, terratenientes, administradores enriquecidos por la desamortización, usureros, prestamistas o mezquinos avaros [...] donde, como en el carnaval, el mundo de los valores morales aparece invertido» (Claver Esteban, 2012, p. 236). Se trata de una hibridación entre el género de bandoleros y el drama rural, en la que la cuestión de la honra se presenta como eje central de la narración en la que estos varones tendrán que echarse al monte para «limpiar las deshonras, deshacer entuertos o exponer ante la opinión pública una situación de explotación social y económica» (Claver Esteban, 2012, p. 120).

Por otra parte, en el serial también tendrán inclusión otros elementos típicos de este género como los bandoleros traidores, los cuales se oponen a la banda de Juan Palomo —capitán de Los siete niños de Écija—, los duelos; indultos a la banda del protagonista configurando un estilo argumental donde hay:

una total falta de historicidad, en la que el mito, lo legendario se superpone y anula la historia; amores imposibles que prodigiosamente logran su objetivo y por supuesto toros. A destacar la figura del torero gitano Tragabuches. Y la delación de Juan Palomo que haciendo uso de afamado refrán «yo me lo guiso, yo me lo como» no tiene el menor problema en cambiar de bando, solicitar el indulto y perseguir al líder de la nueva banda de los Siete Niños de Écija (Claver Esteban, 2012, p. 237)

Sin embargo, el prototipo de bandido generoso, aparece encarnado en la figura de Diego Corrientes que, como ya se ha nombrado, fue llevado al mundo del teatro por Gutiérrez de Alba en 1848 con el título *Diego Corrientes o el bandido generoso* del cual ya se ha señalado su relevancia como personaje prototípico y de la que se le debe el aburguesamiento de la figura del bandolero, a través de su conversión final, al igual que el indulto de Juan Palomo o de Carmen (Claver Esteban, 2012, p. 121). Este mítico bandolero también ha contado con numerosas adaptaciones cinematográficas; estando la primera de ellas en 1914; *Diego Corrientes*, también a cargo de la Hispano Films y dirigida por Alberto Marro.

### 2.5.1.2. Gitanismo y flamenquismo

Se decía que *La Tempranica* (1910), obra también de Chomón, es una zarzuela que presenta la estructura asociada al drama rural, pero se antoja más relevante en su aportación a la configuración de lo andaluz tanto en cuanto a la inclusión del gitanismo en la estereotipia del género, ya que en esta obra, tal como en la zarzuela, veremos a una protagonista de etnia gitana, así como la conjunción que se hace con el mundo del flamenquismo.

Ambientada en un cortijo, esta vez en Granada, D. Luis, D. Mariano, D. Ramón y Míster James vuelven tras una cacería y se cruzan con Gabriel, un gitanillo del lugar, éste se para a saludar al terrateniente y D. Luis le pide que baile y cante para su amigo extranjero.

Tras pagarle por los bailes, les explica que conoce a la familia de gitanos porque un día sufrió una caída del caballo, golpeándose en la cabeza y fue cuidado por una bella muchacha llamada «la Tempranica», hija del patriarca y hermana de Gabriel sin saber que éste es un noble. Una vez recuperado y habiendo recompensado generosamente a la familia, se dio cuenta de que la muchacha estaba enamorada de él, y decidió marcharse y no alentar esa pasión para no deshonrarla, ella queda desolada y tras declarar sus sentimientos, a pesar de su condición y de estar prometida con otro gitano, Miguel, éste la rechaza.

Más adelante, los señoritos visitan el rancho de los gitanos, ya que quieren conocer sus costumbres. Allí los encuentran trabajando en lo que se entiende oficios propios como canasteros y hojalateros. Miguel les invita a quedarse a una fiesta gitana en la que les asegura que verán a la gitana más linda de toda la serranía, «la Tempranica». Tras la fiesta, Gabriel le dice que los señoritos se estaban riendo de ella y sus sentimientos y ella decide ir al cortijo para vengarse de D. Luis.

En el cortijo, D. Luis junto a su esposa y sus amigos están celebrando una fiesta. Una vez finalizada, la pareja se acerca a contemplar a su hijo de dos años durmiendo en un capazo mientras la pareja de gitanos los observa. «La Tempranica» se lamentará de su color al contemplar la belleza de la condesa y cuando éstos se retiran y dejan al niño solo, la gitana entrará en la casa y al observa al pequeño, que mientras duerme, lo besa; aceptando su sino de casarse con Miguel y renunciando a la venganza que tenía planeada.

Como se ha comentado al principio, el esquema argumental guarda ciertas similitudes con el drama rural; sin embargo el verdadero protagonista de esta obra es el mundo del gitanismo. Tanto en su caracterización en los personajes; «la Tempranica», esa gitana bella, pasional que quiere vengarse de su amado; como su asociación con las fiestas flamencas, en las que los señoritos se divierten y que para más señas cuenta con un extranjero entre ellos que quiere conocer los usos y costumbres de este pueblo, como aquellos viajeros románticos que se acercaban a España y que sirve de pretexto para adentrarse a este universo tan desconocido para él. Sin embargo, aquí el señorito aparece alejado de esa representación de crápula y vividor que hemos visto en otros dramas rurales, siendo la gitana la que hace de él su objeto de deseo; una imposibilidad amorosa que tan solo refleja lo que vemos y seguiremos viendo en otras obras, que las clases y las razas deben permanecer separadas.

El mundo gitano, en este caso, lejos de aparecer asociados al mundo de la delincuencia, son representados realizando ciertos oficios que tradicionalmente se han asociado a esta etnia, el de hojalatero y canastero; como sí ocurre en otra obra de Chomón, *Soñar despierto* o *Superstición andaluza* (1910). En ella, una gitana trata de leer la buenaventura a un señorito mientras su amada la espanta. Cuando se queda sola se imagina que su amado es secuestrado a cambio de un rescate por una partida de bandoleros gitanos, instigados por la gitana y es llevado a la cueva donde descubre una serie de monstruosidades contenidos en frascos.

Especialmente relevantes serán las fiestas, de forma contrapuesta, el gitano hace de su cante y su baile su esencia y alma y que como señala Claver Esteban (2012, p. 231), en la zarzuela en la tarántula que baila Gabriel se dice como una especie de metáfora de la supuesta alegría y el gusto por el baile del alma gitana, como una picadura de araña que te recorre el cuerpo en cuanto se rasga una guitarra: Mardita la araña

Que tié la barriga

Pintá una guitarra!

Bailando se cuta tan jondo doló.

¡Ay! ¡Mal haya la araña que a mí me picó!

Si bien hay otras obras en la década de las diez que traten en su argumento elementos del gitanismo como son *Amor gitano* o *el burro de tres colores* (Segundo de Chomón, 1910), *Sangre gitana* (Giovanni Doria, 1913), *La gitanilla* (A. Gual, 1914), *El signo de la tribu* (Joan María Codina, 1915), *El puente de la muerte* (Segundo de Chomón, 1911), *Gitana cañi* (Armando Poy, 1917), *En lucha contra el destino* (Gerardo Peña y Joan Solá Mestres, 1914), en ellos aparecerán con el estigma del *gitano delincuente*, vinculado en su mayoría al género de bandoleros y contrabandista o bien aparecen rodeados un aura de superchería y superstición en el que ejercen la brujería, tal y como veíamos en el ejemplo de la obra de Chomón *Superstición andaluza*. *La chavala* (1914) dirigida por Marro es una adaptación de la zarzuela de ambiente madrileño escrita por Fernández Shaw y López Silva y musicalizada por el maestro Chapí, la cual presenta vínculos con el universo andaluz. A tenor del libreto de la zarzuela como el personaje de Cocha, *la chavala*, una gitanilla amiga de Pilar, cigarrera que trabaja en la fábrica de tabacos de Madrid. Ambas tienen ascendencia andaluza, concretamente la madre de Concha es de Triana, la cual tuvo que huir a Madrid por un mal amor. Claver Esteban (2012) remarca la adhesión al mundo del flamenquismo en el libreto de la zarzuela como un productor del mestizaje que supone el flamenquismo, entre Madrid y Andalucía; el flamenquismo —mezcla de lo flamenco andaluz, adecuado a Madrid— «fruto del matrimonio entre el flamenco andaluz y la chula madrileña» (p.324). Esta obra guarda conexiones con *La Tempranica* y supone otra de las manifestaciones del gitanismo y flamenquismo en las primeras décadas del cinematógrafo, que tendría una tremenda continuidad en la década siguiente. *La chavala* contaría con una adaptación diez años después, esta vez realizada por Florián Rey, la cual será comentada más adelante, pero no se puede dejar la ocasión de apuntar que en ella se dan la mano todos los tópicos referidos a Andalucía y que guarda conexiones en su estereotipia con obras como *La maja y el torero* de Gautier. *La danza fatal* (José de Togores, 1915) es una producción de Argos Films,

no se trata en sí de un filme ambientado en Andalucía, sino en Cataluña; y que presenta en su temática elementos precedentes de *Los arlequines de seda y oro* (Baños, 1919) con respecto a lo andaluz y costumbrista.

Además, cuenta como protagonista con Pastora Imperio; sevillana, gitana y cupletista que debutó en el Salón Japonés de Madrid en 1901. Pero lo que le hizo granjearse su gran fama fue su estilo de baile, más que su canto. Fue musa de Romero de Torres, de Manuel de Falla, en la cual se inspiró para su obra *El amor brujo* (1915), elogiada por los hermanos Álvarez Quintero y Benavente, al que le debe su nombre artístico de “Impero”, amiga de Federico García Lorca, se casó con el famoso torero Rafael Gómez “el Gallo”, consolidando y traspasando el tópico de las pantallas a la vida real de la unión entre cupletistas y toreros. No se debe olvidar que la configuración del *star-system* se debe en parte a la transposición de personajes y personajes; tanto Pastora Imperio como Raquel Meller, serían pioneras en este sistema de estrellas que se configurarían entre los teatros y las pantallas cinematográficas.

El argumento comienza con la muerte de un contrabandista a manos de un carabinero, dejando sin sustento a su familia; formada por su esposa y tres hijos. Al poco, también perecerá la madre en un accidente fatal, con lo que los hijos quedan abandonados a su suerte y separados; la hija mayor se marcha con un grupo circense; los dos pequeños son acogidos por gitanos; sin embargo el hijo pequeño huye y es atropellado por el coche del marqués de Morales, el cual se hace cargo de él. De esta suerte, los tres pequeños son separados y repartidos por el mundo; no obstante, una extraña tradición entre contrabandista permitirá el reconocimiento de su familia, una marca que les señala como hijos del bandido.

Ya adultos, las dos hijas han desarrollado ambas una capacidad para la escénica, mientras Pastora hace furor en un *music-hall* con sus danzas españolas, en el mismo teatro participa Dora, con su baile del fuego. Una noche, mientras confraternizan, Pastora ve la marca en Dora y le pregunta, ella le explica la historia de la marca y Pastora le dice que tiene la misma, ambas hermanas se

abrazan en su reencuentro. Mientras, también habrán conocido a enamorados, Dora está prometida a un doctor, mientras que Pastora ha encandilado a un joven marquesito con el que se va a casar, motivo por el que está dispuesta a dejar los escenarios; pero antes de la boda, Pastora descubre la misma marca en el brazo del marqués. Al reconocimiento de su hermano, Pastora sucumbe; el chico entra en un convento y la hermana mayor, que tiene derecho a la felicidad sigue con su doctor.

*La danza fatal* como se ha dicho, presenta conexiones con *los arlequines de seda y oro* tanto en cuanto, se trata de una familia desmantelada en la que los hijos serán criados por separado, aunque en este caso los chicos son hijos de un bandido; no obstante, hay cierto paralelismo entre la gitana Pastora y Raquel, de la obra de Baños, ambas ascienden por medio de las artes, Pastora mediante el baile; Raquel, mediante el cuplé; espectáculos de variedades al que también se circunscribe Dora, la hermana de Pastora. Además, gracias a este será que conozca al marquesito de Morales, produciéndose la anagnórisis final mediante una marca de reconocimiento familiar, que se da en ambas películas, evitando una relación incestuosa.

### **2.5.1.3. Adaptaciones de Carmen**

*Carmen* es, probablemente, una de las obras más adaptadas en la cinematografía universal; en España una de las primeras obras que llevarían a la gitana cigarrera a la pantalla sería *Carmen o la hija del contrabandista* (Baños y Marro, 1911), como ya se ha expuesto, se trata de una adaptación libre de la novela. En 1913 tendría lugar una coproducción italo-española a cargo de Giovanni Doria *Carmen* (1913) o la adaptación realizada en clave cómica ya reseñada como es la de Charles Chaplin (1915). Del mismo año es *La otra Carmen* (1915) producida por Segre Films y dirigida por José Togores bajo la dirección técnica de Doria. Lo que hace concluir a Claver Esteban que en el contexto internacional en el que se inserta este film, estaba mostrando un gran interés por el mito romántico (Claver Esteban, 2012, p. 252). Y como bien ha remarcado Pérez Perucha (2010) los temas tratados en esta etapa pionera de la cinematografía española sienta las bases genéricas que se desarrollarían en años venideros.

De *La otra Carmen* (1915) no se conserva metraje, lo que sí se sabe acerca de ella, es que, como ocurriría con muchas otras obras, levantaría airados comentarios en prensa en cuanto a la reproducción de la imagen de la Andalucía de pandereta. Claver Esteban alude a la obra como un dramón de estilo italiano adaptado al folclore español (2012, p.252). Paradigma estilístico de la «Serie de Oro del Arte Trágico» entre las que se incluirían *Los muertos hablan*, *El león de la sierra*, *La tragedia del destino* y *La deuda del pasado* (Pérez Perucha, 2010, p. 61; Claver Esteban, 2012, p. 252); según Pérez Perucha combinarían aventuras, melodrama y actores teatrales, Jaime Borrás y Luisa Oliván, los cuales ya habrían participado anteriormente la adaptación de *Diego Corrientes* (Albert Marro, 1914) y cuyo éxito llevaría al empresario y director catalán a realizar la citada serie (Pérez Perucha, 2010, p. 61). En este sentido, *La otra Carmen* vendría a incluir dentro de esta *tipología* cinematográfica «los paisajes cordobeses como marco idóneo de películas que se basaban en historias taurinas, zarzuelas o tópicas de ambiente andaluz» (Claver Esteban, 2012, p. 252).

Al parecer, dados los datos hemerográficos que se tienen sobre este film, no contó con la aprobación de la ciudadanía ni cordobesa ni granadina, lugares de rodaje del film, donde la trama que desarrolla tiene como protagonista a «una señorita de la aristocracia cordobesas [la cual] se halla locamente enamorada de un novel matador de toros...» (Jurado, 1997, citado en Claver Esteban, 2012, p.253). En ella aparecían toreros parando en clubs antes de su salida a los ruedos o mujeres vestidas de majas acudiendo a las fiestas y clubs, o las peleas de *facas* en un momento en el que esto ya no ocurría, dado que la historia se encuentra ubicada temporalmente en la década de los diez. Lo que supondría para el espectador del momento una representación que remite a un pasado, por ende, atrasado y anquilosado en la imagen de Andalucía traída de la mano del romanticismo; y no la mostración de la imagen de la Andalucía del presente de la producción.

Para Claver Esteban, sin embargo, lo más señero es que se trata de una reformulación del mito, en la cual se priva al personaje de su característica libertad, se trata, pues de la adaptación del mito francés a los nuevos tiempos en España, marcado por el proceso de «desromantización» y cuyo culmen se



alcanzaría como la versión de Florián Rey en su *Carmen la de Triana* (1938) para Hispano Film Produktion en los estudios de la U.F.A. (Claver Esteban, 2012, p. 255).

### **2.5.2. Consolidación de los relatos cinematográficos de lo andaluz (1916-1919): *Sangre y arena*, *La España Trágica* y *Los arlequines de seda y oro***

En la década de los diez comienza el «difícil despertar» de la producción madrileña, en la que la producción presenta un «atribulado paleopionerismo» (Perucha, 2010, p. 84) con un tejido empresarial poco sólido en el que el modelo más común, salvo excepciones como Patria Films, sería la autoproducción por parte de los directores hasta casi la década de los treinta. Sin embargo la creación de Atlántida S.A.C.E.<sup>72</sup> supondría la aparición de una empresa con capital suficiente para acometer la tarea de realizar una producción cinematográfica madrileña y en la que trabajarían directores como José Buchs, Manuel Noriega o Florián Rey. Estamos pues, en un momento en el que en el terreno industrial la producción barcelonesa está alcanzando su culmen, mientras que a mediados de la década la producción valenciana irá decayendo debido a diversos factores como la irrupción en el mercado español de películas extranjeras, más depuradas; Casa Cuesta, principal productora de reportajes taurinos, cuenta con un raquítico volumen en cuanto a ficción por lo que no consigue ser competencia para la producción barcelonesa, mientras que el grueso de su producción, centrada en el documental verá también la intromisión de otras productoras dedicadas a la misma labor, tanto españolas como extranjeras. Todos estos elementos harán que la firma valenciana tuviera que cesar su actividad cinematográfica en esta década; algo que ocurriría poco tiempo después al cine barcelonés (Pérez Perucha, 2012, p. 80).

Así no encontramos un arco temporal de tres años en los que se van a producir los tres filmes que se van a comentar a continuación, entre los que figura una de las primeras películas de éxito del cine madrileño como es *La España trágica* (Rafael Salvador, 1918) que junto a *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921) iniciarían en

---

<sup>72</sup> Atlántida S.A.C.E. es el concurso de una serie de empresas como Patria Films, Cantabria Cines.



la industria madrileña un carrera en la adaptación de zarzuelas en clara conexión con sainetes; así como melodramas rurales «que cultivaban no pocas veces un supuesto pintoresquismo local y en los que se dejaba sentir el gravamen ideológico de la poderosa iglesia católica» (Pérez Perucha, 2010, p. 89) y filmes taurinos «cuyo universo muchas veces adobado con elementos folclóricos-turísticos inscritos en su desarrollo, en un cauteloso intento por evitar, no siempre con éxito, el deslizamiento del producto hacia la por entonces infamante «españolada»» (Pérez Perucha, 2010, p. 89).

Claver Esteban encuentra en tres filmes producidos en la segunda mitad de la década de los diez; *Sangre y arena* (Blasco Ibáñez, 1916), *La España trágica* (Rafael Salvador, 1918) y *Los arlequines de seda y oro* (Ricardo Baños, 1919); las bases de los discursos cinematográficos sobre la imagen de Andalucía y España que tendrán su eclosión y consolidación en décadas posteriores.

*Sangre y arena* (1916) de Blasco Ibáñez se erige en una de las principales obras del género cinematográfico taurino de ficción; aunque se produjesen películas taurinas anteriores a esta fecha, de hecho se reconoce a *La barrera nº13* y *Benítez quiere ser torero* como las primeras narrativas ficcionales de la cinematografía taurina. Sin embargo, las aportaciones en cuanto a esquema argumental y tipología de personaje que hace *Sangre y arena* al género configuran sus bases en décadas posteriores; así como su adscripción casi por entero a lo andaluz.

Según Claver Esteban, la novela de Blasco Ibáñez repite el esquema argumental de *Le Tóreador* (Laure Junot, 1836) que hemos visto anteriormente. En éstas, el protagonista de origen humilde alcanza el ascenso social mediante el éxito profesional en el mundo del toreo que se debatirá entre dos amores; por una parte el de una chica de su misma clase social; por otra la de una noble aplebeyada que ha puesto sus ojos en él por su bravura y hombría.

En la novela de Blasco Ibáñez se narra el periplo del torero, Juan Gallardo, que debe empezar desde lo más bajo, las capeas en los pueblos hasta que consigue tomar la alternativa en La Real Maestranza de Sevilla —lugar obligado para todo torero que

se precie— para finalmente asentar su éxito en la plaza de Las Ventas de Madrid. El cambio real de clase social sobreviene cuando adquiere un cortijo en La Rinconada, pasando a ser terrateniente gracias al dinero conseguido con los numerosos contratos; pero este ascenso operarán una serie de cambios en él, como dice Claver Esteban, «un nuevo espacio semántico [...] que a la larga precipitará su caída, porque lo que Blasco enuncia en la novela es la oposición entre mundos antagónicos» (2012, p.262).

Sin embargo, la novela de Blasco Ibáñez difiere en su focalización dramática al del relato de la duquesa de Abrantès, en la que la vida del torero es desestabilizada por la figura de la *femme fatale* que representa la noble aplebeyada. Lejos de ser el héroe romántico, se comporta más como un pelele que como un héroe a través de una pasión irremediable, que acabará con su carrera y su felicidad familiar (Claver Esteban, 2012, p. 195). Por lo tanto, *Sangre y arena* presentan en su relato la «desromantización» del mito taurino, en la que el amor entre Doña Sol y Juan Gallardo se trasmuta en la imposibilidad de trascender las barreras sociales, lo que erige al diestro en una metonimia «de la degeneración de una clase social inferior en la España de la oligarquía y el caciquismo [...] la España que desembocó en la Restauración y la monarquía alfonsina» (Claver Esteban, 2012, p.p. 266-267); esta es la gran aportación —a entender de Claver Esteban— tanto de la novela como de la película, se trata de una relectura de la novela taurina, en relación al contexto social (2012, p. 267).

*La España trágica* (1918) es un filme seriado en cinco partes —*Flor de serranía*, *Flor de espino*, *Entre España y África*, *El laurel* y *El olvido*— en la que se reúnen todos los tópicos de lo andaluz: «toreros, bandoleros, contrabandistas y, por supuesto, mucho, mucho drama rural, con la incorporación del tipo del señorito, la pobre y desprotegida muchacha andaluza y el gañán» (Claver Esteban, 2012, p. 270).

Para entender la articulación de elementos que se dan en *La España trágica*, motivo por el que el autor habla de ella como punto de partida del universo andaluz en la cinematografía; pero que sin precedentes como *Los guapos* (Segundo de Chomón, 1910) o *El puñao de rosas* (Segundo de Chomón, 1910), *Sangre y arena*

o *Carceleras* no podría entenderse un folletín como el de *La España trágica*. Ambas son adaptaciones de zarzuelas de Arniches; y que para el primer caso se sirve de un esquema argumental que introduce uno de los personajes tipo de la literatura romántica: el contrabandista (Claver Esteban, 2012, p. 222).

La obra adapta la novela homónima de Pedro de Répide, escritor costumbrista y cronista de la villa de Madrid, y referente obligado en el casticismo madrileño que en esta ocasión elige un tema de tono andaluz para su obra (Sánchez Salas, 2007, p. 150) y en la que nos detendremos ya que nos parece interesante por esa concatenación de géneros sobre lo andaluz que dará como resultado en épocas posteriores las hibridaciones entre géneros de corte costumbrista andaluz.

El punto de partida es el del drama rural, un cortijo andaluz, una chica María Luz, hija del capataz, el señor Curro y el enamorado de la chica, Pepe Luis un «jinete guerrero de otra edad. Humilde, servicial, como corresponde a su baja extracción social, de rostro de bronce» (Claver Esteban, 2012, p. 272). Como veíamos en anteriores dramas rurales, la cuestión de la honra es crucial, así en este caso el villano que trata de socavar la honra de la muchacha es el señorito Juan, hijo del administrador y en este caso tiene un secuaz, Lechuzo, que le ayudará con sus planes. Tal como hemos visto anteriormente en *Carceleras* esta estructura se resuelve con la muerte del señorito a manos del gañán enamorado<sup>73</sup> que impide que la honra de María Luz quede en entredicho.

Como bien señala José María Claver, hasta aquí encontramos todos los elementos del drama rural, es a partir de este momento, por el carácter folletinesco de la obra que para poder continuarla hay que virar el argumento, si Pepe Luis ha matado al señorito Juan para salvar la honra de la chica sólo le quedan dos opciones o la cárcel como en *Carceleras* o la sierra como ocurre en la zarzuela *Rosario, la Cortijera*, entroncando con otra de las variables de la tipología andaluza, el del bandolero bueno y generoso.

Mientras Pepe Luis se recupera en la cárcel, conoce a «El Alijaor», contrabandista

---

<sup>73</sup> Esta muerte queda una vez más inscrita dentro de estos términos dicotómicos entre rural y urbano, mientras Pepe Luis representa lo rural, el señorito Juan representa los vicios de lo urbano que incluso a su muerte se refleja en el uso del revólver por parte del señorito y el de la navaja por parte del gañán.

al que su cuadrilla le ayudará a escapar y con él Pepe Luis que se hace a la sierra, transformándose en bandolero, ese bandido forzado por cuestiones de honra a vivir al margen de la ley y que en un alarde de generosidad deja vivir a uno de los guardias civiles que les persiguen debido a los numerosos pillajes, definiendo así cierta tipología del bandolero. Pero tras un tiempo en la sierra, Pepe Luis necesita saber de su amada, así que decide ir al cortijo, allí se encuentra que María Luz al no saber nada de su amado desde que se fugó y al que ha estado visitando en la cárcel —como en *Carceleras*—; ha conocido a un joven torero, Antonio Romero, que poco a poco ha ido ascendiendo en el cortijo hasta hacerse un nombre, he aquí la inmersión dentro del argumento del género taurino y como en la estructura de *Carmen* encontramos el triángulo amoroso y la rivalidad entre el torero y el bandolero por una mujer, salvando las diferencias entre ambas protagonistas. Con una vida al margen de la ley, Pepe Luis decide dejar que María Luz haga su vida junto al torero, no sin antes advertirle a éste que si la hace infeliz, volverá para hacerle pagar. Es aquí, dice Claver Esteban que vemos convertirse a Pepe Luis en otro de los tipos andaluces, el contrabandista, lo cual hace que poco a poco se haga con una fortuna, hecho que provocará en un futuro su ascensión social. Decide marcharse a África junto a su socio en el contrabando, El Alijaor. Claver Esteban habla de que este África es la del «problema español [...]la de la matanza de Monte Arruitz en 1919 y en el desastre de Annual de 1921» (Claver Esteban, 2012, p. 277). Es en este conflicto en el que el protagonista se convierta en héroe, al descubrir que María Luz se ha casado con el torero, se vuelve cada vez más aventurado y desesperado, pero su amor a la Patria es lo que le resarcirá. Ayudando a las fuerzas españolas que están acuarteladas allí se transforma en el héroe que todos esperan. Mientras tanto María Luz es infeliz ya que Antonio Romero ha demostrado ser el torero juerguista y seductor con una amante bailarina extranjera —algo que veremos en *Los arlequines de seda y oro*—. La chica sabiendo de nuevo de las peripecias de Pepe Luis le escribe para contarle sobre su desgracia y le pide ayuda. Mientras tanto, Lechuzo, habiendo escuchado también sobre el contrabandista, le denuncia y Pepe

Luis es preso otra vez, pero en esta ocasión es indultado y junto al dinero ganado con el contrabando le sitúan en una posición social muy distinta que al inicio. La cuestión es que María Luz sigue casada, pero esto se resolverá con los tópicos del género taurino, ya que Antonio Romero muere cogido por el toro, no sin antes haber sido amenazado por Pepe Luis, con lo que la obra termina con un gran final feliz. Como bien señala Hernández Girbal en 1936, a esta obra no le falta ni una sola de las estampas de postal de la España costumbrista

se abusaba inoportunamente de la exhibición de monumentos y paisajes españoles. Eran imprescindibles como fondo en todas las escenas exteriores, creyendo los directores que así daban a su film un marcado ambiente español, cuando lo que en realidad hacían era mostrar una colección de postales las más de las veces malísimamente reproducidas. Así, en *La España trágica* nos presentaron, con una insistencia machacona, el Puente Romano, el Patio de los Naranjos y la Mezquita de Córdoba: los riscos de Sierra Morena, las calles tortuosas de Tetuán, el patio de los cipreses de la Cartuja de Jerez, la casa del Greco y la Posada de la Sangre, de Toledo; el Parque de María Luisa, la Giralda, y otras muchas maravillas hispanas, cuya contemplación en la pantalla hubiera resultado agradable, de no impedirlo las figuras que ante ellas se movían, interpretando, con un arte efectista y trasnochado, escenas de «terrible fiereza» y de «honda emoción» (Hernández Girbal, 12/4/1936, n.º 83, p. 3)

Ya se decía al principio que la obra es un compendio de tópicos y esa es precisamente la relevancia que tiene para el cine de tipos costumbristas andaluces; la hibridación entre temáticas, estructuras narrativas y personajes estereotípicos todo ello ambientado con las imágenes de postal de Andalucía en contraste con la brutalidad y los sentimientos exacerbados de los protagonistas que permearán la cinematografía española constantemente en décadas posteriores.

Por último, de *Los arlequines de seda y oro*<sup>74</sup> (Ricard de Baños, 1919) Claver Esteban dice que se trata no tanto de una película costumbrista andaluza como de una «película costumbrista española, castiza para más señas» (2012, p.280) pero que guarda íntimas conexiones con Andalucía y sin la que «no puede entenderse una película como *Morena clara*, esa gitana de dos caras, morena por fuera y blanca por dentro» (2012, p. 280). Esta obra, también, establece un modelo argumental significativo para el costumbrismo español —y andaluz— que es el de la ascensión social de los personajes protagonistas en paralelo al ascenso profesional<sup>75</sup>; ellos mediante el mundo del toro, ellas mediante el mundo de la canción<sup>76</sup> (Claver Esteban, 2012, p. 286). Además, tiene como protagonista a Raquel Meller, actriz que pasó de cupletista a encarnar las esencias de la mujer andaluza en el periodo mudo del cine (Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón, 2008, p. 32). Gabriela Viadero (2016) también señala el nacimiento de lo que ella denomina el género romántico/costumbrista en la obra *Los arlequines de seda y oro* y que como expone:

continúa desarrollándose en los años veinte y treinta con otros títulos como *Carceleras* (1922), *Rosario, la cortijera* (1923), *Carmen* (1926), *El agua en el suelo* (1933), *La hermana San Sulpicio* (1934), *Rosario la cortijera* (1935), *La hija de Juan Simón* (1935), *María de la O* (1936), *Morena Clara* (1936), *Carmen la de Triana* (1936), *Suspiros de España* (1938) o *Mariquilla la Terremoto* (1939) (p. 233).

*Los arlequines de seda y oro* al igual que *La España trágica* está dividida en tres partes: *El nido deshecho*, *La semilla del fenómeno* y *La voz de la sangre*.

El argumento desarrollado en su investigación por Claver Esteban<sup>77</sup> nos dice

---

74 *Los arlequines de seda y oro* fue rebautizada también con el título de *La gitanilla blanca*, título que ya da a entender esa construcción dicotómica de la gitana en estas obras. Este dato es recogido en el artículo de Gómez Mesa, L. «Veintitrés años de trabajo o un tiempo muy poco aprovechado» publicado en la revista *Popular Film*, número extraordinario, del 24/12/1926. Barcelona

75 Lo que Gabriela Viadero (2016) ha denominado *el sueño español*.

76 Este paralelismo y asociación entre dos jóvenes de clase social baja que asciende en paralelo en sus carreras profesionales ya lo pudimos ver en la obra literaria de la duquesa de Abrantès, *El torero* (1836).

77 Nos remitimos al argumento que reconstruye José María Claver a través de los pocos frag-

que se trata de un drama, en este caso protagonizado por una familia de clase social alta, los condes de Rosicler, matrimonio feliz y bien avenido que tienen dos hijos pequeños, un chico y una chica, marcados con el tatuaje de su linaje—hecho relevante para la anagnórisis final, como veremos a continuación—. La hermana de la condesa, casada con un millonario, mantiene una relación extramarital con un militar y le pide a su hermana que para que su marido no la descubra medie con las cartas de amor entre los amantes. El destino querrá que el conde descubra un día una de estas cartas y pensando que su mujer le engaña y que sus hijos son ilegítimos decide castigarla arrebatándole a los niños y entregándoselos a Alifás y Siracusa, dos gitanos errantes encargados de la reeducación de sus hijos y abandonando a su mujer dejando constancia del hecho mediante un escrito. Esto es un gran golpe para la condesa; que, siendo inocente como es, madre y honrada esposa fenezca de tristeza y deshonra poco tiempo después. Mientras tanto, el millonario muere y Doña Elvira, la hermana de la condesa y D. Álvaro quedan libres para vivir su amor ajenos a la tragedia que han provocado, pero en estas el militar es enviado a Melilla —de nuevo el contexto del conflicto español africano y es herido de gravedad, pero a su recuperación es condecorado, haciendo de él un héroe. En la segunda parte, *La semilla del fenómeno*, nos trasladamos ahora a la vida de los dos pequeños Rosicler en manos de estos gitanos que no tardarán en separarlos. Mientras que Julio, el pequeño, rebautizado como Juan de Dios es llevado a un hospicio y desde ahí sueña con hacerse torero algún día; la pequeña es adoptada por la comunidad, la cual no tarda en enseñarle «las artes propias de la raza: pedir limosna, bailar las danzas de la gitanería y ganarse el pan en las plazas de los pueblos» (Claver Esteban, 2012, p. 283). Mientras D. Álvaro, a su vuelta, ya como héroe, conoce la tragedia y promete que no cejará en su intento para reparar su falta, buscando al conde para explicarle la verdad y restituir a los muchachos a su familia.

---

mentos que se conservan de la obra en conjunción con el argumento publicado en la revista *El Cine* y un libreto conservado en la Biblioteca Nacional titulado *Los Arlequines de seda y oro. Tragicomedia de la vida nacional dividida en tres épocas*. (Claver Esteba, 2012, p.p 280–281)



Años más tarde, Juan de Dios sigue pensando en ser torero y Raquel, que sigue con los gitanos, ahora llamada *la gitana blanca* por su tez, se ha convertido en una estupenda bailarina, tanto que un empresario trata de convencer a Siracusa de contratarla, pero este se niega, con lo que la gitanilla decide escaparse y refugiarse en la casa del empresario que la tutelaré y la convertirá en una estrella.

D. Álvaro, que sigue con su cruzada personal, encuentra a el conde al cual trata de explicarle lo acontecido pero éste no atiende a razones y reta al militar a un duelo, éste se siente obligado a aceptarlo no sin antes escribirle a su amada Doña Elvira la situación. Ésta decide personarse en el lugar del duelo e interponerse en el duelo, consiguiendo que el conde la escuche. Éste finalmente se da cuenta de lo que ha hecho y decide que no descansará hasta haber recuperado a sus hijos, ganándose así el perdón de su mujer.

*La voz de la sangre* abre con la muerte de la condesa Rosicler, mientras que Juan de Dios ha ido haciendo carrera como torero, ganándose poco a poco cierta fama. Un día, Juan acude a la corrida de toros celebrada en la Maestranza, durante las fiestas de Semana Santa en Sevilla, en las torea el Gallo, el Gallito, Belmonte y Gaona, en un arranque salta a la plaza pero es detenido por la Guardia Civil. Por otra parte, Raquel también está consolidándose como bailarina con una gira por América que termina de encumbrar su carrera.

A su vuelta, conoce a un matador, el Trianero, torero sevillano; mientras Juan está a punto de tomar la alternativa. Ambos coinciden en una fiesta con matillas y chicas que bailan sevillanas y sin saber que son hermanos establecen una relación, no sin causar los celos del Trianero. El día de la alternativa de Juan de manos del Trianero, que a pesar de todo le desea suerte; el conde como aficionado a los toros, y Raquel, a la que Juan le brinda el toro. Pero en el momento en el que entra a matar, es cogido por el toro y llevado a la enfermería.

Es en este lugar donde ocurre la anagnórisis final. Raquel y el conde acuden a la enfermería, descubriendo éste la marca en Juan y lo reconoce como su hijo. Raquel por su parte, al verlo comprueba que es la misma marca que ella tiene y que era su hermano el que ha estado a punto de perder la vida, ya que Juan no muere por la cogida. La familia al final está reunida y la condesa puede descansar en paz.



En el epílogo final, Juan y Raquel deciden abandonar sus respectivas carreras, en la que ésta última acaba casada con el Trianero, que también deja los ruedos, produciéndose el aburguesamiento del torero con a través de la simbología de «cortarse la coleta», un modelo que también se verá en otros filmes taurinos posteriores.

Pérez Perucha señala que la obra fue reformulada con un metraje de menor duración que se titularía *La gitana blanca* (1923) para su exportación en un intento de aprovechar el éxito que Meller había adquirido en los escenarios internacionales, y que levantaría airados comentarios en la crítica cinematográfica (Pérez Perucha, 2010, p.64).

### **2.5.3. Géneros, personajes y acciones en la representación de lo andaluz (1920-1975)**

En consonancia con Altman (2000) hablar de géneros es hablar de una categorización, la cual puede atender a diferentes aproximaciones; bien de tipo industrial —categorías para la producción y exhibición—; de tipo semántico —temas comunes, tipos de personajes—; o bien de tipo sintáctico —elementos estructurales de la trama, relaciones entre personajes, montaje—. Altman (2000) señala que para que un género exista «deben producirse un gran número de textos, que luego se distribuirán de manera generalizada, se exhibirán a un extenso número de espectadores y serán recibidos por éstos con cierta homogeneidad» (p. 122). En este sentido es en el que Navarrete (2009) propone tomar «la españolada» como un género cinematográfico, ya que como se ha expuesto en epígrafes anteriores, ésta fue recibida por la crítica —dejando a un lado sus valoraciones positivas o negativas— como un compendio de elementos, especialmente de tipo costumbrista, que harían referencia a una representación de lo español en el que se daban la mano ciertas temáticas, personajes y estructuras. Como dice Altman (2000, p. 114) «desde un punto de vista retórico, el método más efectivo para redefinir un género no es hacerlo abiertamente, sino acceder a un subconjunto de éste hasta que adopte una posición representativa». De este modo, las clasificaciones sobre estos elementos varían en función del autor; si Navarrete (2009) propone la terminología de españolada como género,

por su parte, Claver Esteban (2012) lo hace en referencia al costumbrismo cinematográfico; y Gabriela Viadero (2016) utiliza la de la España romántico/folclórica para referirse a estos filmes. Lo que tienen en común estas tres concepciones es la alusión a un corpus fílmico en el que se da el proceso de *meridionalización* de la imagen de lo español a través de una serie de temáticas y personajes trasvasados al código cinematográfico desde otras artes y perpetuados y reformados por los códigos sociales, morales e ideológicos según el tiempo en el que se produzcan. Se exponía que este proceso de ascensión del sur ya se venía gestando en la literatura y las artes escénicas desde finales del siglo XIX y principios del XX, y que el cinematógrafo y el incipiente cine adaptarían muchos de estos relatos a su lenguaje propio; siendo la segunda mitad de la década de los diez cuando quedaría conformado todo el entramado estructural de personajes y temáticas en referencia al costumbrismo y lo andaluz. Es en la década de los veinte cuando se empieza a explotar con profusión estas narrativas bajo tres grandes temáticas: las de tema taurino; las de tema bandolero/contrabandista; y las de temática folclórico/costumbrista en correlación con el drama rural y la zarzuela; los cuales darían lugar al musical folclórico, principalmente, con la llegada del sonoro. No obstante, las otras no quedarían exentas de la inclusión de elementos musicales de tipo folclórico; de ahí que su taxonomía genérica sea un tanto problemática. Quizás sería más apropiado hablar de melodrama, drama o comedia de corte andaluz en vez de folclórico/costumbrista. Sin embargo, por no complicar más aún esta clasificación genérica y temática de los relatos establecidos acerca de lo andaluz, se va a hacer alusión a la misma. Industrialmente la década de los veinte supone el cambio del centro cinematográfico. Si hasta ahora se ha venido explicando una serie de filmes que tendrían como centro de producción Barcelona y Valencia, es en esta década cuando Madrid las sustituirá como centro neurálgico de la producción. Vicente J. Benet (2012) señala que a la transformación industrial se sumó otra, de tipo cultural. Ahora los nombres de las productoras que más resonarían serían los de Atlántida S.A.C.E. y Films Española para los que trabajarían directores importantes en esta década como José Buchs, Florián

Rey o Manuel Noriega (p. 64), que ayudarían a consolidar en la década de los veinte una «comunidad imaginada» en la que se daban encuentro tradición y novedad; es decir, el cambio del gusto del público hacia otro tipo de espectáculos a los que el cine siempre fue sensible en su constitución. Así por ejemplo, Benet (2012, p. 67-68) señala a la zarzuela, las formas escénicas populares del siglo XIX, el teatro por horas, los espectáculos de variedades, la radio o las grabaciones discográficas como elementos que confluyeron en «el molde del estilo cinematográfico internacional» (p. 68) desde la década de los diez, ya que el cine español nunca fue ajeno a los avances técnicos y narrativos que se estaban dando en el panorama internacional.

La década de los treinta se inaugura en España con la implantación del sistema sonoro, así como la caída de la dictadura del general Primo de Rivera y la instauración de la II República «un régimen modernizador y de libertades civiles [...] que alentó una gran expansión de las industrias del ocio» (Gubern, 2010, p. 123). Así mismo, el advenimiento del sonoro supuso una posibilidad para la consolidación del mercado hispanohablante, así como el momento de mayor explotación del cine folclórico.

Si bien, como ha remarcado Román Gubern, el clima político de la II República vivió numerosas oscilaciones en cuanto a su concepción política. Así, por ejemplo, durante el bienio negro en la que hubo una supremacía de los partidos conservadores, se realizarían recortes en cuanto a libertades y reformas sociales; y que en referencia al cine, se traducirían en cesuras, como la prohibición por parte del gobernador civil de Barcelona de la exhibición de películas nudistas o de gánsters o el veto al filme de Buñuel, *L'Âge d'or* en la Exposición Surrealista en Santa Cruz de Tenerife (Gubern, 2010, p. 124).

Orphea, fundado por el andaluz Francisco Elías en Barcelona y en colaboración con el productor francés Camille Lemoine, fue el primer estudio español equipado para el rodaje de películas sonoras; siendo la adaptación de la zarzuela *Carceleras* (1932) el primer largometraje español con sonido directo realizado en este estudio, de nuevo, a cargo de José Buchs, el que habría realizado su adaptación previa en 1922 (Gubern, 2010, p. 128). Orphea fue el principal estudio con sonido directo durante

1932 y 1933, tras la cual comenzarían a despuntar otras productoras en Madrid, por lo que la producción hasta 1936 estuvo repartida entre estos dos centros; año en el que Orpheia sufriría un incendio, destruyendo gran parte de los estudios. En esta etapa tendría lugar la fundación de distribuidoras como Exclusivas Diana Star Films, Cifesa o Filmófono; de las que las últimas tres despuntarían en la producción cinematográfica; llegando a ser estas dos últimas, en palabras de Gubern, «los dos pilares emblemáticos del cine republicano» (2010, p.133). Así mismo, Cifesa, dada su ideología conservadora en su etapa republicana; se constituiría en la productora más importante del régimen franquista durante la etapa de autárquica. Producciones de Cifesa en la década de los treinta son: *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1935), *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), *Rumbo al Cairo* (Benito Perojo, 1935), *Es mi hombre* (Benito Perojo, 1935), *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935); *Nuestra Natacha* (Benito Perojo, 1936), *La hija del penal* (Eduardo García Maroto, 1935), *El cura de la aldea* (Francisco Camacho, 1936), *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1936) y *La reina mora* (Eusebio Fernández Ardavín, 1936) o *Currito de la Cruz* (Fernando Delgado, 1936) (Gubern, 2010, p. 134). Cifesa ayudó a configurar en gran medida el *star-system* cinematográfico del momento haciendo acopio, tanto de directores como de estrellas. Por el contrario, Filmófono se encontraba en las antípodas ideológicas de Cifesa. Iniciaría su sistema de sonido directo con la comedia de Florián Rey, *Fútbol, amor y toros* (1930), una suerte de Romeo y Julieta en los que se enfrentaban las dos aficiones más importantes presentes en el momento; el fútbol y los toros como representantes ambas, de la modernidad y lo tradicional. En 1931 comenzaría a distribuir filmes, en especial soviéticos y franceses, que Juan Piqueras seleccionaría desde París. En 1935 acometería su primera producción con *Don Quintín el amargao* (Luis Marquina), tras la cual adaptarían *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia, 1935), *¿Quién me quiere a mí?* (José Luis Sáenz de Heredia, 1936), y *¡Centinela alerta!* (Jean Grémillon, 1936). El golpe de estado de 1936 supuso la interrupción de la producción cinematográfica de la empresa y el exilio para muchos de su equipo técnico y artístico, así como sus propios fundadores; Ugoiti y Buñuel. Pérez Perucha se refiere a las películas producidas por

Filmófono como «una relectura moderna y progresista de ciertos temas tradicionales de la cultura popular española» (Pérez Perucha, 1992 citado en Gubern, 2010, p. 136).

Además, entre 1935 y 1936 el cine español alcanzaría sus mayores cotas de popularidad con películas como *Rumbo al Cairo* (1935), *Don Quintín el amargao* (1935), *Nobleza Baturra* (1935), *La verbena de la Paloma* (1935), *La hija de Juan Simón* (1935), *Morena Clara* (1936) o *El bailarín y el trabajador* (1936) (Gubern, 2010, p. 129).

Películas en las cuales se puede reconocer cierto casticismo sainetesco como en *Don Quintín el amargao* o *La verbena de la Paloma*, regionalismos como en *Nobleza baturra*, pintoquesquismo andaluz como el de *Morena clara*, así como el auge de la copla y el flamenco tanto en esta última como en *La hija de Juan Simón*, la cual alcanzaría un gran éxito potenciado por la venta de discos (Gubern, 2010, p. 137).

En la siguiente tabla elaborada por Gubern (2010, p.156) puede apreciarse la producción española por géneros en la primera mitad de los treinta, en la que integra la españolada como un género cinematográfico; la cual representa un 16% del volumen total de producción.

CLASIFICACIÓN GENÉRICA DEL CINE ESPAÑOL (1932-1936)

Años	Producción	Comedia	Musical	Españolada	Drama	Misterio y policiaco	Otros
1932	6	3	1	1	1	—	—
1933	17	7	3	3	4	—	—
1934	21	10	7	1	2	1	—
1935	37	16	6	7	4	3	1
1936	28	11	4	6	6	—	1
Total	109	47	21	18	17	4	2

**Tabla 3. Producción cinematográfica española entre 1932-1936. Fuente: Gubern, R. (2010), p.156**

En la década de los cuarenta Cifesa constituiría un modelo cinematográfico que en palabras de José Enrique Monterde fue «la gran excepcional regla general [...] en los años 30 alcanzó su máxima expansión como productora y distribuidora, hasta el punto de resultar sus

producciones identificadas sin más con ese cine franquista» (Monterde, 2010, p. 205).

Uno de los grandes logros de Cifesa es que se impuso en España un modelo industrial que copiaba al hollywoodiense con contrataciones a largo plazo, tanto de equipo técnico como artístico, con la obligatoriedad de participar en un número determinado de películas al año, elaboración de filmes de género, el desarrollo de una estética que le distinguiese del resto de la filmografía nacional, así como la apertura al mercado hispanohablante (Monterde, 2010, p. 206).

En esta década surgiría otra productora que puede considerarse su competidora, fundada por Cesáreo González, Suevia Films; aunque más preocupada por las tendencias del momento que por el desarrollo de un estilo propio (Monterde, 2010, p.207); la cual tomaría el relevo en cuanto a volumen de producción de Cifesa en la siguiente década; así como en el terreno de las coproducciones con Hispanoamérica.

Es en esta etapa en la que se reabre una encarnizada batalla entre la necesidad de españolizar el cine y la españolada, vista como la mezcla entre herencia de la «leyenda negra» y «el gusto romántico por lo español» (Monterde, 2010, p. 213).

Según Monterde, la españolada populista podía «comprender tanto al cine folclórico y taurino como a las evasiones histórico-literarias o las aventuras bélico-coloniales» (2010, p. 215) en los que se acudía a un imaginario distante a la realidad de la posguerra a través «de mixtificaciones históricas, de la selección sesgada en el patrimonio literario nacional, de la reafirmación de los estereotipos regionales[...] [así como] la reafirmación de unos supuestos valores raciales y religiosos» (Monterde, 2010, p. 215).

Por tanto, se va a proceder a exponer tanto los temas genéricos, los personajes y las acciones diferenciales así como el tratamiento que mitificaron lo andaluz a través de estos géneros de los que hablan tanto Gubern (2010) como Monterde (2010), los cuales configurarían la imagen de lo español sin proceder a la tradicional segmentación histórica. Esta argumentación que proponemos se realiza en función a lo que Jo Labanyi (2000) ha expuesto, al menos en referencia al musical folclórico, puesto que la continuidad entre géneros no supuso un cambio sustancial en

cuanto a la recepción del público entre la etapa republicana y la etapa franquista, aunque sí que difieren en los tratamientos de los estereotipos en los que la autora encuentras un cambio consustancial al que denomina cine popular y cine populista. En 1955 se elaboraría otra clasificación en función a la producción de géneros cinematográficos, como ha recogido Monterde (2010) y que se puede ver a continuación, en la que el género «españolada» a diferencia de la anterior ya no encuentra cabida, quedando diluida y repartida entre los distintos géneros de catalogación más internacional, como las comedias o dramas, y menos españoles; aunque sí aparecen el de folclóricas o taurinas, eludiendo la total alusión a la temática bandolera.

#### CLASIFICACIÓN GENÉRICA DEL CINE ESPAÑOL (1939-1950)

Comedias .....55	Musicales .....22
Comedias dramáticas .....66	Dramas .....58
Comedias sentimentales .....83	Melodramas .....13
Comedias de época .....19	Policíacas .....31
Históricas .....20	Religiosas .....7
Bélicas y espionaje .....18	Aventuras .....15
Folclóricas .....21	Taurinas .....6
Deportivas .....3	Infantiles .....3
Dibujos animados .....3	

**Tabla 4. Géneros cinematográficos entre 1939-1950) Fuente: Monterde (2010) p.230**

#### **2.5.3.1. Filmografía taurina**

Con respecto a la producción de este género, Claver Esteban (2012) remarca que desde 1922 y en especial, tras la dictadura de Primo de Rivera como el momento en el que se consolida el discurso cinematográfico taurino convertido en epítome de lo español en conjunción al discurso andaluz (p. 205). Por su parte, Viadero (2016) señala que hay una «mayoría aplastante de films taurinos» (p. 286) que se desarrollen en Andalucía o que presenten elementos de esta; especialmente en las décadas de los cuarenta y cincuenta.

En *Historias de luz y papel* (2007), Daniel Sánchez Salas realiza un pormenorizado estudio de las adaptaciones literarias que se dieron en la cinematografía española en



el periodo de los veinte. Autores como Pérez Lugín, Celedonio José de Arpe o Luis de Val narraron las venturas o desventuras que sufrían sus personajes ambientados en el mundo taurino y que posteriormente sufrirían adaptaciones cinematográficas como fueron *Los mártires del arroyo* (De Val) o *Currito de la Cruz* (Pérez Lugín), que inspirarán otras historias con marco taurino. Un mundo, que además de taurino será andaluz, en sus ambientaciones y recreación de la estampa costumbrista (Sánchez Salas, 2007).

El precedente cinematográfico –y literario– más significativo, hasta el momento estudiado, como se ha visto, es la adaptación de la obra de Blasco Ibáñez, *Sangre y arena*, que él mismo se encargaría de trasladar a la pantalla mediante la creación de la productora Prometeo Films en 1916; la cual inicia, según Claver Esteban(2012), el género taurino cinematográfico. En palabras de Vicente J. Benet:

«el enganche del público con *Sangre y arena* se plantea a través de pervivencias de la estética de atracciones[...] la importancia declarada del exotismo, incluyendo una escena de baile de gitanas, un recorrido para turismo visual por zonas monumentales de Madrid, Granada y Sevilla, la emoción de la lidia» (Benet, 2012, p.49).

*Sangre y arena*, junto a *Currito de la Cruz* serán consideradas las dos obras cinematográficas más representativas de la filmografía taurina; ambas han sido llevadas a la pantalla en numerosas ocasiones. La primera, como ya se ha dicho, tuvo su primera adaptación por parte del propio Blasco Ibáñez con la ayuda del director francés Max André en 1916; en 1922 por Fred Niblo, en 1941 por Rouben Mamoulian y en 1989 por Javier Elorrieta. La segunda, también tendrá cuatro adaptaciones cinematográficas, en 1925 en la etapa muda, de la que se encargó el propio Pérez Lugín junto a Fernando Delgado en la dirección, en 1935; ya en etapa sonora, a cargo, de nuevo, de Fernando Delgado, en 1948 por Luis Lucía y en 1965 por Rafael Gil. Tanto Claver Esteban (2012) como Navarrete Cardero (2009) encuentran que unos de los filmes representativos de los veinte con respecto a la españolada de tipo taurino es *Sol y sombra* (1922) coproducción hispano francesa dirigida por Jeanne Roques «Musidora».



En ella se da la rivalidad entre dos mujeres por el amor de un torero como ya se había visto, tanto en el relato de la duquesa de Abrantés como en el de Blasco Ibáñez, con la salvedad de que en este filme, se trata de una rica extranjera y una moza española, Juana, la cual aparece recreada con todos los atributos estereotípicos. Juana es de ascendencia gitana, celosa y de pasión virulenta que le llevarán, en su desesperación ante el rechazo del torero, a arrojarle delante de un toro. Estos atributos que según Claver Esteban enlazan con la *Carmen* literaria del romanticismo (2012, p. 196). Aunque Navarrete (2009), por su parte señala que se trata de un retrato de la mujer española como un ser «desvalido, inoperante y dependiente de la voluntad del hombre [...] por eso actúa violentamente. Su pasión no es fruto del racial carácter español sino de su escaso peso social» (p.118). Finalmente, Juana acabaría recluida en un convento para expiar sus acciones. Esta descripción que hace Navarrete, al contrario a lo expuesto por Claver Esteban, hace referencia a un rol antitético al personaje de Carmen de Mérimée, lo que puede trasladarse al proceso de desromantización del mito que se iría dando poco a poco hasta llegar a *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938). Por otra parte, en *Sol y sombra* dice Navarrete que se da una peligrosa mezcla entre imagen ficcional e imagen documental. Es peligrosa tanto en cuanto las imágenes documentales son tan estereotípicas como las primeras tomas que los primeros camarógrafos rodarían sobre España, y estarían montadas junto a las de carácter ficcional; revistiendo de verosimilitud lo mostrado en pantalla. Este hecho se traduciría en una confusión para el espectador, tendente a pensar que esto es la verdadera España, en un momento en el que «el cine como representación veraz de la realidad no había sido puesta en entredicho» (Navarrete, 2009, p. 117). El relato de Pérez Lugín, *Currito de la cruz*, también cuenta con su primera adaptación en esta década, en 1925<sup>78</sup>. En ella la trama se complica en relación a la anterior *Sol y sombra*, ya que incluye la ascensión del diestro en el ámbito taurino, tal como se instauró con la obra de Blasco Ibáñez; proviniendo éste, no ya sólo de clase humilde,

---

<sup>78</sup> En ella aparece como intérprete Antonio Calvache «Walken», que también aparecería en *La España trágica* (1918) y el cual se dedicó al toreo antes de dirigir entre otras *El niño de las monjas* en 1925

sino que se trata de un huérfano. El triángulo amoroso también está presente en la obra de Pérez Lugín, pero en este caso serán dos toreros, Currito y Romerita los que rivalicen por el amor de una mujer, Rocío. En ella la cuestión de la honra se hará relevante cuando Rocío sea seducida y deshonrada por Romerita, un torero famoso, que la abandonará, quedando ella en cinta. Currito será quien encuentre a Rocío y medie con su padre para que se reconcilien, ofreciéndose a casarse con ella e incluso a reconocer al hijo de Rocío; por lo que se produce «la redención de la mujer ultrajada, quien se reincorporará a la sociedad gracias al amor del nuevo diestro triunfador, Currito» (Claver Esteban, 2012, p. 197); hibridándose con cuestiones procedentes del drama rural; el honor y la mujer como depositaria de la honra. Sin embargo, si en las versiones de 1925 y 1935 predomina la trama amorosa folletinesca; la adaptación realizada a cargo de Luis Lucía en 1948 incluye más elementos del mundo taurino a través de secuencias de tipo documental en la que se muestran el trabajo con el toro. Así, por ejemplo, se encuentra una secuencia con el proceso de tienta en el tentadero de la dehesa, en el cual se seleccionan a las becerras para la cría; en éste se mide la bravura, la nobleza o la acometida de la hembra y se torea más para el ganadero; en el caso del filme un marqués, que para el público. Es en este momento en el que Currito tendrá su oportunidad, salvando a Manuel Carmona de un revolcón, el cual en agradecimiento le permite torear una becerrilla, lo que propiciará su aprendizaje a manos del diestro y la alternativa. También se muestran otro tipo de trabajos como el del *derribo* —que le dicen en el filme— refiriéndose a la práctica ecuestre del acoso y derribo en el campo, el cual se basa en perseguir al toro a caballo con una garrocha e intentar que se vuelva y acometa contra el garrochista; todo ello se encuentra subrayado por explicaciones sobre lo acontecido. También se muestran otro tipo de rituales del mundo taurino, como cuando Manuel Carmona, el padre de Rocío y al cual se refieren como ‘el papa *súmmun* de la tauromaquia’ se corta la coleta entre los hombres de su cuadrilla y numerosas faenas llevadas a cabo por el matador Pepín Martín Vázquez, que hace de Currito, en las cuales se muestra su destreza como torero, escenificando tanto su triunfo como su descenso en un momento determinado del filme.

La película de Lucía, además, presenta otros elementos asociados a lo andaluz y al universo taurino, motivo por el que se convierte en prototipo de esta tipología. Así, por ejemplo, la asociación al flamenquismo está presente a lo largo de todo el filme. Desde Rocío, la cual canta algunas coplillas en distintos momentos de la obra ante lo cual Currito manifestaría «¡Cómo canta la *señoita Rosío!*»; así como la figura de Romerita, el cual aparece más veces entre flamencos, bailaoras y cantaoras que en los ruedos; incluso toca la guitarra y canta en alguna ocasión. También es de reseñar la devoción religiosa por las imágenes de la Virgen de la Macarena y el Cristo del Gran Poder, el cual se puede ver en el filme a su paso por la Semana Santa y ante el que va de penitente Manuel Carmona mientras su hija le canta una saeta.

Inmaculada Sánchez Alarcón, María Jesús Ruiz Muñoz, Marta Díaz Estévez, Francisco Marcos Martín Martín, Teresas Vera Balanza, Natalia Meléndez Malavé y Mercedes Fernández Paradas en su estudio sobre los personajes andaluces en el cine español desde 1934 hasta 2006 (2008), achacan la ausencia de secuencias taurinas en este género a que las necesidades narrativas dificulta el hecho de recoger una *faena* en pantalla, no se diga ya de una corrida completa, caso paradójico se presenta en *Tarde de toros* (1956) de Ladislao Vajda, en la que aparece todo el «ritual que define las corridas de toros desde la salida de los toreros de su hotel hasta que la plaza queda vacía» (p. 56)

*El niño de las monjas*, de José López Núñez será otra de las novelas que se ambientan en el mundo taurino que pose numerosas adaptaciones cinematográficas —Antonio Calvache «Walken» en 1925; José Buchs en 1935; e Ignacio F. Iquino 1958; así como una producción mexicana a cargo de Julio Villareal en 1944—. Como ocurre en *Currito de la Cruz* la trama se desarrolla «entre la sentimentalidad y el costumbrismo» (Sánchez Salas, 2007, p.90). La novela se basa en la vida del torero Florentino Ballesteros, de origen aragonés (Cánovas y González, 1993 citado en Sánchez Salas, 2007, p. 89). De ambientación andaluza, se trata de la vida de un torero el cual ha sido criado en un convento de ahí el sobrenombre de «El niño de las monjas» el cual da título a la obra. El protagonista, José Luis, salva a Gloria —«una mujer adinerada y de costumbres atrevidas» (Sánchez Salas, 2007, p. 90)— de ser cogida por un toro; lo que le granjea su

ayuda para triunfar en los ruedos. José Luis se enamorará al instante de Gloria, si bien este amor no es correspondido. Entre tanto, el diestro sufre una cogida, lo que hace que vuelva al convento para recuperarse y allí descubra el amor de Soledad, la hija del jardinero, la cual le había amado en secreto desde siempre; ambos se acabarán casando (Sánchez Salas, 2007, p. 90). *En los mártires del arroyo*, llevada al cine en 1925 por Enrique Santos sitúa la acción en algún lugar de Andalucía en la que su protagonista, Curro, es hijo de una madre deshonrada por un joven de clase alta, a la cual abandona para casarse con otra mujer de su misma clase social. Así termina repudiada por su familia y separada de su hijo. Curro, como personaje prototipo de este tipo de relatos, buscará en el toreo la salida de su situación, granjeándose fama y triunfo; acompañado de otra chica, Milagrillos, su enamorada que comparte con él su situación de orfandad. El triángulo viene dado por el pastor Geromo, el cual también está enamorado de Milagrillos. Gracias al triunfo del diestro, termina reencontrándose con su madre y produciéndose la anagnórisis típica de este tipo de relatos. Sin embargo, Curro sufrirá una cogida en los ruedos y mientras se encuentra convaleciente se entera de que Geromo ha secuestrado a su amada, por lo que parte en su ayuda, pero sus heridas se abren provocándole la muerte. Finalmente, Geromo se arrepiente de sus acciones.

Los grandes temas que se desarrollan en el género, como se ha venido exponiendo la ascensión del torero apocado; que en su gran mayoría son niños de hospicio como es el caso de *Currito de la cruz*, *El niño de las monjas* o *Los mártires del arroyo* por reseñar algunos casos; triángulos amorosos; en los que si el objeto de deseo es una mujer irán aparejados con cuestiones de honra, en la que la rivalidad entre los hombres por el amor de una mujer, también se traduce en la rivalidad en los ruedos, con la conclusión final de la muerte del matador en el ruedo.

Son numerosos los filmes producidos en este periodo, por reseñar algunos se pueden referenciar: *El traje de luces* (Edgar Neville, 1947), *La fiesta sigue* (Enrique Gómez, 1948), *Brindis a Manolete* (Florián Rey, 1948), *Bajo el cielo de España* (Miguel Contreras, 1952), *Tóro por alegrías* (José María Elorrieta, 1955) en la que el torero le canta al toro para calmarlo; *En tarde de toros* (Ladislao Vajda, 1956) *Los clarines del miedo* (Antonio Román,

1958), *La becerrada* (José María Forqué, 1960), *Aprendiendo a morir* (Pedro Lazaga, 1962), *Clarines y campanas* (Ramón Torrado, 1966), *Solos los dos* (Luis Lucía, 1966), *Nuevo en esta plaza* (Pedro Lazaga, 1966), *Las cicatrices* (Pedro Lazaga, 1966), *El traje de oro* (Julio Coll, 1969) *El relicario* (Miguel Contreras Torres, 1927; Ricard de Baños, 1933; Rafael Gil, 1970).

No obstante, los cambios sociales e industriales acaecidos en España a lo largo de más de cincuenta años que se tratan en esta etapa; suponen también una traslación en la evolución del género que distancia películas producidas en los años veinte de la de los sesenta. Gabriela Viadero (2016) señala al respecto que hasta los años cincuenta, el género presentó una tendencia continuista de la imagen romántico/folclórica que venía instaurándose desde el siglo XIX; en la que el cortijo andaluz, las dehesas, las bailaoras, el flamenquismo y Sevilla serían los ejes centrales de estos filmes, tal como se ha venido reflejando a lo largo de todo el marco teórico. Las tres películas más representativas a este respecto sería *Currito de la Cruz* (1948) *Brindis al cielo* (1952) y *Amor y toros* (1956) (Viadero, 2016, p. 317).

Es a finales de la década de los cincuenta y principios de la siguiente cuando el género comenzaría a reformularse con la inclusión de cierta crítica social; así como geográficamente «desplaza su lugar de acción a la capital de España, Madrid» (Viadero, 2016, p. 317); sin embargo esto es algo que se puede percibir en otros filmes de etapas anteriores, tanto la Real Maestranza de Sevilla como Las Ventas de Madrid son los dos lugares indicados para el éxito del diestro. Según Viadero (2016) la películas representativas de esta época son *Mi tío Jacinto* (1956), *Los clarines del miedo* (1958), *El traje de oro* (1960), *A las cinco de la tarde* (1961) o *El espontáneo* (1964).

A partir de la década de los sesenta, tal como ocurriría también con el musical folclórico, se producirían largometrajes donde el universo taurino, pese a estar asociado a lo tradicional, mostrarían visos de modernidad. Precisamente esto es debido a los cambios sociales, culturales y económicos que se estaban dando en España, el aperturismo iniciado en esta etapa que llevaría al *boom* turístico; en lo que Navarrete Cardero (2009) señala como un cambio en el concepto de la definición de

españolada. Esta modernidad se trasladó a los filmes taurinos a través de la unión simbólica de la pareja protagonista; en la que si el matador seguía siendo identificado con lo tradicional; la chica sería la representante de la modernidad. Las obras señeras de esto serían *Sangre en el ruedo* (1968) y *Solos los dos* (1969) (Viadero, 2016, p. 318). *Solo los dos* (Luis Lucía, 1969) está interpretada por Sebastián Palomo Linares, famoso torero en pleno auge de su carrera; y Pepa Flores; «Marisol» que habría debutado una década antes como estrella infantil y que se convertiría en la cara de la mujer andaluza «despojada de las que habían sido sus características definitorias en el cine hasta ese momento» (Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón, 2008, p. 72). En el filme Palomo Linares es un famoso torero de origen humilde y Marisol una chica de clase alta, conductora en *rallys*. El choque entre los dos mundo se producirá en diversas ocasiones, en momentos en los que ella vaya a la plaza, al cortijo o él la acompañe a las discotecas o las fiestas benéficas que organiza; no obstante, al final será ella la que, seducida por la bravura y la admiración que le produce el torero, se adapte al mundo de él y decida aprenderlo todo sobre los toros, la cual, además, sufre y reza como otras antes que ellas en la pantalla cuando su novio torea. Como bien apunta Viadero (2016, p. 320) el filme parece decirnos que, a pesar de todo, la esencia es la misma. Hasta este momento se ha hablado del mundo del majismo en referencia a la temática taurina, tanto en cuanto tiene relación con el flamenquismo y la estereotipia de la maja en cuanto a personaje femenino. Sin embargo, hay algunas obras que presentan el majismo madrileño dieciochesco en referencia al universo taurino, en el cual, por concomitancias también con el flamenquismo y los sainetes de Ramón de la Cruz y Juan Ignacio González del Castillo; nos estamos refiriendo a la adaptación de *Pepe-Hillo*. La figura de Pepe-Hillo supuso un puente entre el mundo del majismo castizo del siglo XVIII, el género taurino y los elementos tópicos andaluces. Torero sevillano, fue uno de los grandes representantes de el toreo a pie del siglo XVIII, el cual murió por una cogida que quedó inmortalizada dentro de la serie de grabados realizados por Goya, *La Tauromaquia*. Personaje de profunda tradición popular, su vida se convirtió en leyenda a través de los pliegos de cordel, zarzuelas o la novela, así por ejemplo

González Troyano destaca las aportaciones de tres novelistas a finales del siglo XIX, entre el final del reinado de Isabel II, el de Amadeo de Saboya y la I República, momento en el que se configuraría la imagen esta imagen castiza y los inicios del toreo a pie; *Pepe-Hillo. Memorias de la España de pan y toros* (Julio Nombela, 1871); *Las glorias del toreo* (Manuel Fernández González, 1879); *El corazón de un torero (Memorias del tiempo de Carlos IV)* (Enrique Fernández Lara). Así mismo también en esta época se realizarían las zarzuelas *Pan y toros* (Asenjo Barbieri, 1864) y *Pepe-Hillo* (Ricardo Puente y Brañas y el Maestro Cereceda, 1870) (Claver Esteban, 2012, pp. 378-379).

La historia del torero sevillano sería llevada a la pantalla por José Buchs en 1928, en plena consolidación de la etapa madrileña, la cual, según Claver Esteban guarda mayor conexión con los pliegos de cordel que con la zarzuela homónima; y en la que el mundo del majismo es tan solo un marco para la inclusión de «personajes estereotipados[...] donde la peripecia constituye el sostén exclusivo del film» (2012, p. 279), ya que como muchas de las obras cinematográficas del momento tenían un carácter folletinesco.

El enfoque del autor es más romántico que dieciochesco, siendo el destino y las clases sociales los obstáculos principales de la pareja protagonista, en clara relación aquella obra fundacional como es *La maja y el torero* de Gautier. Su argumento se ubica en el Madrid castizo, en la que se da un cuadrángulo amoroso entre el torero Pepe-Hillo, una joven aristócrata que le ama profundamente, Consuelo; la cual debe obtener el permiso de su tutor para poder casarse con el diestro. Por otra parte, está la condesa Luisa que mueve por interés al tutor de la chica a casarla con un noble «despreciable», Andrés, a la cual rechaza, provocando la ira del tutor. Y por último, se encuentra a la maja castiza enamorada del torero, La Primorosa y que tratará de truncar el amor entre Pepe-Hillo y Consuelo.

Claver Esteban señala que el andalucismo de la obra viene dado por el flamenquismo mostrado en torno a la figura del diestro; tabernas y colmaos madrileños donde se danzan fandangos y seguidillas, con palmeros y jaleos, majos danzarines y la Primorosa cantando. También aparecería en una escena una gitana que lee el destino



a Pepe-Hillo, revelándole la muerte frente al toro; muerte que sobrevendrá cuando Consuelo muera por amor en un convento por contradecir a su tutor; conectando con la tradición romántica de *La maja y el torero* en el que el diestro, Juancho, se dejaría matar frente al toro por amor (Claver Esteban, 2012, p.p. 282-283), alejándose del entorno histórico y entrando en el terreno legendario, en un proceso como el que propone Caro Baroja en *De los arquetipos y leyendas* (1991) en el que la anécdotas o acciones reales o históricas trasciende al mito constituyéndose en arquetipo.

#### **2.5.3.1.1. Los personajes en el género taurino**

Como se ha visto en *Los españoles pintados por sí mismos* se recogía el tipo costumbrista del torero caracterizado con elementos positivos, de bravura y hombría, a la par que se encontraba aparejado con lo flamenco. El torero cinematográfico guarda conexiones con éste; de tipo costumbrista, guarda relación con el tipo romántico configurado en las novelas *El torero* (Duquesa de Abrantes, 1836) *Militona* y *Carmen* (Prosper Mérimée, 1845), tanto en su versión novelada; Lucas, como en la operística, *El Escamillo*. Sin embargo, gracias a la aportación de *Sangre y arena* (Blasco Ibáñez, 1908) la historia de la ascensión de los toreros de clase social baja quedarían circunscritos al género taurino; así como gracias a los folletines de De Arpe o Del Val, habrían de incluir la procedencia más humilde que podrían tener, la de hospicianos. No obstante, en la obra de Blasco está dotada de un tono naturalista en la que también se muestra la caída en desgracia del torero, a diferencia de sus precedentes románticos.

El torero andaluz cinematográfico, se iría configurando a través de estas adaptaciones en dos tipos, como queda reflejado en *Currito de la Cruz* (Pérez Lugín, 1921): de una parte, el torero apocado; de orígenes humildes y espíritu noble y bravo, con vocación; y el torero seductor; de tipo donjuanesco, apegado al flamenquismo (Claver Esteban, 2012, p.p. 196-197) y que en muchos casos propiciará la perdición de la protagonista (Sánchez Alarcón, Ruiz Muños et al. 2008, p. 58). El torero más allá de los filmes taurinos es una constante en el cine españolado heredero del triángulo amoroso presente en *Carmen*.

El toreo en sí es una de las acciones diferenciales por las que se ensalza el espíritu



español y que representa, como se ha venido exponiendo, por relación metonímica una acción diferencial de lo andaluz. Todo ello propició la presencia de personajes provenientes del mundo del toreo, sin que dichos filmes se adscriban al género taurino, sino más bien parten del melodrama o el drama rural como se puede apreciar desde la seriada *La España trágica* (Rafael Salvador, 1919); en las versiones de *Rosario la cortijera* (1923, 1935), en la que la figura del señorito, Manuel «el Rondeño» se mezcla con la del torero; mismo caso presenta *El gato montés* (Rosario Pi, 1935) en la que además se da también la presencia del bandolero; como en la adaptación de *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938). En *María de la O* (Francisco Elías, 1936) se da el triángulo amoroso entre la protagonista, el torero Mairena y Juan Miguel, un gitano enamorado de la muchacha; en *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947), el señorito José Luis se hará torero contraviniendo a su padre por amor a la cantaora, mismo caso presenta Juan Manuel de Almodóvar en *Un caballero andaluz* (Luis Lucía, 1954) en la que por amor a la gitana Colorín emprende una obra caritativa para salvar a los gitanos de la zona lo que casi le lleva a la ruina, por lo que se transmuta en torero de éxito, consiguiendo solventar el problema económico; en *¡Ay, pena, penita, pena!* (Miguel Morayta, 1953) en que la gitana Carmela parte a México en busca de su novio torero del que no sabe nada o *El balcón de la luna* (Luis Saslavsky, 1962) en la que una de las cupletista protagonista está comprometida con un torero; en la gran mayoría de los filmes nombrados el tipo de torero que aparece es la del seductor, con excepción de *La Lola se va a los puertos* y *Un caballero andaluz*, en la que la acción proviene de un personaje de clase alta que por amor y/o acción noble decide acometer esta labor. Por otra parte, Inmaculada Sánchez Alarcón, María Jesús Ruiz Muñoz, et al. (2008) señalan que la orientación del cine español bajo el régimen franquista no tomaron el toreo desde unavertiente realista, sino desde le punto de vista romántico; aunque *Sangre y arena* supusiera la desromantización del mito del torero español, tal como ha explicado Claver Esteban (2012); el personaje cinematográfico de Juan Gallardo es tratado como un trasunto de la novela; sin embargo, a pesar de ser la obra fundacional, ninguna de las películas posteriores presentará una relectura del mito, ni ningún conflicto social

como lo hiciera *Sangre y arena* en la que se da una imposibilidad de ascenso real entre clases, ni la imagen del torero como pelele manejado por una mujer poderosa.

Apartir delos cincuenta con el «Nuevocine español», se explorarían otras características del torero como «el miedo, la explotación de la son objeto los matadores, el fracaso de los novilleros que se juegan la vida en las fiestas» (Sánchez Alarcón, Ruiz Muñoz et al. 2008, p. 59).

Con respecto al papel de la mujer durante las corridas, se puede apreciar que si en las primeras producciones taurinas éstas aparecerían en la plaza, como en *La barrera nº13*; en la cual se puede ver tanto a la amante como a la esposa e hijas pendientes de la faena; poco a poco el lugar en el ruedo irá dejando espacio para la moza o la amante a la cual brindan los toros con gallardía, siendo la iglesia y las capillas el lugar destinado para las madres, esposas e hijas, las cuales sufren, mientras el matador se juega la vida. Como señalan Sánchez Alarcón, Ruiz Muñoz et al (2008) los valores conservadores asociados a lo andaluz en el cine español comienza en los años treinta, en la etapa republicana; algo que el ideario franquista sabría aprovechar. Se pueden encontrar numerosos casos en los que las mujeres prefieren rezar antes que ver la corrida, como en *Currito de la Cruz* (1947) mientras Manuel Carmona realiza su última corrida, su esposa junto a su hija están en la capilla de la Virgen de la Macarena, momento en el que Rocío canta a la imagen para que ponga a salvo a su padre, en *En tarde de toros* (1956) la madre del rondeño prefiere quedarse en la capilla antes que verlo al igual que ocurre en *El relicario* (1970); porque «a las mujeres sí les está permitido sentir miedo y no se presenta como una cualidad negativa» (Viadero, 2012, p. 304).

### **2.5.3.2. Bandolerismo/contrabandismo**

Otro de las temáticas habituales de la andaluzada es el bandolerismo y/o el contrabandismo, que como se vio en referencia a estos tipos; ambos aparecen relacionados al tratarse de personajes al margen de la ley, sin embargo al contrabandista se le atribuyen, además la cualidades de buen padre. La figura del bandolero de origen romancesco ya se encontraba presente en la literatura de cordel y los romances populares (Navarrete, 2009). Esta temática tendría en lo cinematográfico sus primeras

obras en las adaptaciones de zarzuelas como *Los guapos* (1910 y 1923) o *El gato montés* (1935); así como se ha visto también en *La España trágica*, en la que se dan ambos tipos, el bandolero que se torna contrabandista; y en *Sangre y arena* en el personaje de Plumita.

También se ha visto la influencia de *Carmen* respecto a la configuración del personaje del bandolero y contrabandista de tipo romántico, inserto dentro del triángulo amoroso que será, de nuevo, uno de los ejes centrales de estas películas; con la cuestión de la honor y/o el enfrentamiento a una autoridad despótica las causas por las que estos personajes deben construir una vida al margen de la ley. Sin embargo el bandolero, en función del rol que tenga atribuido dentro del filme tendrá una caracterización positiva o negativa; tal como le ocurre al tipo del torero, aunque hay una predominancia del primer tipo.

Así por ejemplo, encontramos obras como *Sierra de Ronda* (1933) realizada por Florián Rey tras su estancia en París para aprender las técnicas del sonoro, realizando este filme tras su vuelta para Portago-Films<sup>79</sup> tal como recoge Antonio del Amo en la revista *Cinegramas* (1936) la cual supone un cruce de los elementos provenientes del drama rural «reciclados en virtud del caciquismo, y el costumbrismo cinematográfico del más propio cine de bandoleros» (Claver Esteban, 2012, p. 464). El punto de encuentro del filme es el caciquismo como elemento de malestar social, sin embargo el filme muestra una Andalucía que en su trama vira hacia elementos románticos más que al realismo social, teniendo en cuenta que el año del filme se dieron los movimientos anarquistas en el campo andaluz que tuvieron como colofón los sucesos de Casas Viejas; por lo tanto, y como otras películas del momento harían, aunque en su eje central se encuentre la cuestión del caciquismo, no representa una verdadera lucha de clases, ni mostraría una situación real del contexto socio-histórico andaluz como se verá a continuación.

El filme del que no se conserva copia, dice Claver Esteban (2012) que comienza con Antonio Flores convicto por un crimen del que es inocente, el asesinato de una bruja/santera del pueblo la cual despierta gran devoción, y que habría sido

---

<sup>79</sup> Portago-Films aparece reseñada en *Cinegramas* como la productora de *Sierra de Ronda*, no obstante parece ser que se trata de una productora fundada por el marqués de Portago con la que ya habría realizado anteriormente la obra *El niño de oro* (1925) dirigida por José María Granada y que según Francisco Javier Gómez Pérez se trata de la primera película andaluza

perpetrado por Paco, capataz y administrador de Doña Juanita, una hacendada. Tras diez años en la cárcel es puesto en libertad gracias a que su abogado demuestra su inocencia; sin embargo, Antonio Flores demanda justicia, por lo que volverá al pueblo. En un principio, los poderes locales, siendo los principales causantes de su desgracia, intentarán festejar su llegada para disuadirlo, pero ante la imposibilidad de esto, recurrirán a la violencia, teniendo que echarse al monte con la ayuda de María Cruz, la hija de Doña Juanita; estableciéndose así la trama amorosa.

En su camino a la sierra, coincide con la santa, que está viva, «por lo que le requiere un “milagro” en pago por su mala acción» (Claver Esteban, 2012, p. 466); derivando hacia la trama de bandoleros en las que comienzan las hazañas de Flores, las que se van convirtiendo en esa leyenda al modelo de *Diego Corrientes*, gracias a los romances cantados y los pliegos; unido a la muerte de los culpables de su encarcelamiento, ya que el bandolero va cumpliendo con su venganza.

Por otra parte, María Cruz que cree en la inocencia de Antonio, acusa a Paco de las muertes, por lo que marcha a la sierra donde la Santa, corrobora la inculpabilidad de Antonio, la cual explica que movida por los celos habría dejado que encarcelasen a Antonio. Una vez terminada la venganza de Antonio, que habría matado a Paco, ambos enamorados huyen ayudados por la Santa hacia la libertad que supone vivir su amor.

Por lo tanto, como bien expone Claver Esteban se plantea cierta denuncia del fenómeno del caciquismo, pero su solución opta por un «discurso de corte romántico y populista que constata [...] la imposibilidad de cambio alguno y apuesta por estructuras discursivas de consolidación» (2012, p. 468).

*El gato montés* (1935) de Rosario Pi, también encuentra en la adaptación de la zarzuela una hibridación entre elementos provenientes del mundo taurino y el bandolero en clara conexión con la *Carmen* de Mérimée, ya que se da la triangulación amorosa entre un bandolero, una gitana y un torero.

El argumento que recoge Claver Esteban es la publicación que se hizo de él en la revista *Azul* editada en Córdoba en 1938 (p.9) y que se detalla a continuación:

Dos gitanos criados juntos des pequeños, al llegar a mayores viven el uno para el otro; cada cual trabaja a su manera para vivir. Un día, la gitana es ofendida por un juerguista borracho, y al defenderla, el gitano lo mata sin querer. El gitano va a la cárcel, pero desesperado se escapa de ella y al poco tiempo en la sierra se hace bandolero. La gitana vive recogida por un torero a quien amenaza el bandolero, diciéndole que si no se deja matar por un toro lo matará a él. Así sucede, que al torero lo mata un toro, y la gitana muere de la impresión. En su desesperación el bandolero la roba muerta, y al ir al pueblo a rescatarla, se deja matar por otro bandolero.

Así podemos encontrar en la obra, desde los gitanos, con su caracterización tónica de pilluelos que engañan al incauto, el flamenquismo del juerguista, el gitano que por defender la honra femenina tuviera que añadir a la ya marginalidad que presupone ser gitano la del bandolero; la gitana que deja a su pareja por un torero, así como la muerte frente al toro, hecho ya visto en obras desde *Militona*. Así como una suerte de pintoresquismo andaluz como «los esbozos de sevillanas y saetas, corridas de toros, etc.» (Claver Esteban, 2012, p.479).

Tras la Guerra Civil española José Enrique Monterde en *Un modelo de reapropiación nacional* (2007, p.97) marca el bandolerismo como temática recurrente, siempre en referente al siglo XIX, junto a la invasión Napoleónica y al musical folclórico, así se da en películas como *Luis Candelas o el ladrón de Madrid* (Fernando Alonso Casares, 1947), *Las aventuras de Juan de Mairena* (José Buchs, 1948), *Aventuras de Juan Lucas* (Rafael Gil, 1949), *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949), *Luna de sangre* (Francisco Rovira-Beleta, 1951), *Carne de horca* (Ladislao Vajda, 1953), *Diego Corrientes* (Antonio Isasi, 1959), *La rosa roja* (Carlos Serrano de Osma, 1961), *José María el Tempranillo* (Josep Maria Forn, 1964). Todas ellas, a excepción de *Luis Candelas o el ladrón de Madrid*<sup>80</sup>, se desarrollan en Andalucía, y transmiten la imagen romántica del bandolero como

---

<sup>80</sup> Esta película también llevará el mundo urbano a la temática del bandolerismo, siendo las anteriores ambientadas en el ámbito rural.

héroe. Tan solo *Carne de Horca* de Ladislao Vajda en la que «se juega con el contenido altamente romántico de la trama y la realidad de un personaje frío y sin escrúpulos, manchado con sangre inocente y cegado por la ambición» (Viadero, 2006, p. 324)

Una de las figuras más explotadas en el cine es la de *Diego Corrientes o el bandido generoso*. Bandolero sevillano, es un trasunto cinematográfico de la imagen romántica del bandido que quiere hacer cierta *justicia social*. Cuando Isasi la llevó a la gran pantalla, ya contaba con tres versiones anteriores; en 1914 fue dirigida por Alberto Marro; diez años después, José Buchs la dirigirá en 1924, y en 1936 se realiza una nueva versión, esta vez por Ignacio F. Inquino.

*La duquesa de Benamejí* (Luis Lucía, 1949), es una adaptación de la obra teatral homónima escrita por los hermanos Machado; en la que la duquesa es secuestrada por un bandolero muy respetado entre el pueblo de la sierra cordobesa, que vive enamorado de ella desde que la salvó de un accidente a caballo siendo ella una niña mientras él trabajaba en su finca. Ambos se enamoran, pero la desgracia sobreviene por los celos de una gitana que vive con la partida de bandoleros viva imagen de la duquesa; ambos papeles interpretados por Amparo Rivelles.

En su argumento se da un doble triángulo amoroso, de una parte el la duquesa con el bandolero y su primo, el militar; de otra la duquesa, el bandolero y la gitana. En este caso el sentido de clases dado tradicionalmente en la españolada se invierte siendo la duquesa la que desciende al nivel de clase del bandolero. *La duquesa de Benamejí* supone un interesante caso en relación a la representación de lo andaluz, tanto por los rasgos básicos de los estereotipos andaluces: el bandolero de tipo romántico, cercano al prototipo de Diego Corrientes o al arquetipo de *Robin Hood*, así como al de José María *el Tempranillo*, tanto por su apelativo de «rey de la serranía» como él mismo le diría a la duquesa; como por la ubicación, la serranía cordobesa. También es estereotípica la representación que se hace de la gitana; celosa y temperamental; Amparo Rivelles aparece muy maquillada para simular un color de piel oscuro, con el pelo suelto y una flor en él; su atuendo recuerda más a las zíngaras que a las gitanas andaluzas, y

también cambia el acento; ya que la duquesa, pese a ser cordobesa, no presenta este rasgo. La duquesa, por su parte, también aparece en principio caracterizada como una mujer de clase social alta, sin embargo pronto se irá mostrando su aplebeyamiento, especialmente en el momento en el que *se arranca* a cantar una serrana en la cueva de los bandoleros, a lo que Manuel Luna en el papel de Pedro Cifuentes, ex capitán de los bandoleros, exclama: «y ¡olé! Si toós somos uno, bandoleros y duquesas, corregidores y gitanos, ¡Toós somos uno, cuando del cante se trata! ¡Y olé!», lo que supone una equiparación de tipo social dada por el arte. Es en este momento en el que el personaje de la duquesa comienza a sufrir una transformación que la asemejará al de la bandolera, mostrando lealtad a Lorenzo Gallardo y la partida cuando se entere de que los militares van a ir a darles caza; incluso en su caracterización durante esta secuencia remite a los bandoleros masculinos, en la que se presentará vestida con chaquetilla, fajín, pañuelo y calañés. Este acto le granjea el apodo en la partida de «la capitana». Poco después intentará aprovechar su posición social para conseguir el indulto que permita a toda la partida volver a sus casas, consiguiendo tan solo el indulto para su amado. No obstante, al final, la imposibilidad del amor entre un hombre marginal y una mujer de clase social alta; clase a la que además traiciona, termina con la muerte de ella, castigo final exigido tanto por traicionar sus deberes, como por masculinización dada en el personaje. Por otra parte, la gitana Rocío, que también traiciona a la partida, tendrá el mismo final. Mientras que los personajes masculinos son perdonados, tanto el militar como el bandolero, que consigue la absolución gracias al sacrificio de la duquesa. Sánchez Alarcón, Ruiz Muñoz et al (2008) señalan que *La duquesa de Benamejí* es un caso atípico dentro de la filmografía que tuvo problemas con la censura por la imagen positiva que se dio del bandolerismo (p. 49). Así, por ejemplo, el cochero de la duquesa muestra miedo ante los bandoleros, sin embargo cuando Gallardo les para y se da cuenta de la complicidad entre la pareja le dice así a la joven dama «Lorenzo es la providencia de los humildes de esta comarca»; o el momento en el que la gitana Rocío cuenta su desgraciada historia a Reyes, exponiendo el corazón generoso del bandolero, que cuando conoció a la partida, no solo le



devolvió sus pertenencias, sino que además agregó parte de su propio botín.

Como ocurre con el cine taurino, el listado de películas en las que aparecen bandoleros andaluces es extenso; pero a diferencia del torero que se erige como símbolo nacional, especialmente en el régimen dictatorial; el tema del bandolerismo es tomado con cierta cautela por parte de la censura franquista, ya que al tratarse de una figura antiautoridad, es temido que se asocie al fenómeno de los maquis<sup>81</sup> (Sánchez Alarcón, Ruiz Muñoz, et al, 2008, p. 5) por lo que la figura del bandido generoso irá decayendo. No obstante, su codificación en el imaginario permite que, como señala Monterde (2007), se le localice en un tiempo mítico, el siglo XIX, asociado especialmente a la Guerra de Independencia española; o como uno de los tres elementos del triángulo amoroso presente en las tramas.

*Luna de sangre* (Francisco Rovira-Beleta, 1951) desde los créditos se anuncia que se trata de una adaptación de la novela de Fernán Caballero *La familia Alvareda* y que «el argumento de esta película no tiene nada que ver con la novela *Lunas de sangre* publicada con posterioridad». Su argumento traslada al espectador a la provincia de Cádiz durante la invasión Napoleónica, en la que la familia Alvareda, prepara la boda de sus hijos, Elvira con Ventura y Pedro con su prima Rita; pero la unión entre Elvira y Ventura nunca llegará a realizarse, ya que el joven mata a un oficial francés, motivo por el que tendrá que huir a la serranía. Años después, volverá a iniciar su relación con Elvira, pero en el fondo a quien ama es a Rita

Este tipo de bandolero suele caracterizarse por su atractivo y valentía; hombres que tienen que hacerse a la vida de ladrón por circunstancias del destino como ocurre en *Lunas de sangre* o por movidos por las injusticias sociales deciden tomar la justicia por su mano, haciendo de la vida del bandolero la suya; como la de *Diego Corrientes*.

*Venta de Vargas* (Enrique Cahen Salaberry, 1958) es de los filmes en los que se mezclan el musical folclórico, con las historias melodramáticas y la recreación histórica de la invasión Napoleónica. En ella Lola Flores es una cantaora junto a su hermana en una

---

81 Una vez acaba la Guerra Civil española en 1939, los reductos republicanos que quedaron en España escaparon al monte y la serranía organizando una guerrilla que duró hasta 1952, estos fueron los maquis; a los cuales la historia oficial ha considerado como «bandoleros»



venta andaluza a la que acuden frecuente los oficiales franceses, a la que una noche llega un madrileño disfrazado de franciscano con la misión de encontrarse con el General Castaños, personaje histórico sobresaliente en esta guerra; sin embargo, en su huida asesina a un oficial ebrio que trataba de soliviantar a Dolores (Lola Flores) lo que añade más marginalidad a su persona. La ambientación en los tiempos de las Cortes de Cádiz en *Venta de Vargas* hace que los bandoleros aparezcan como la guerrilla antifrancesa, sus motivos son, por tanto, de orden superior: el defender la patria y unidad de España frente a una agresión extranjera. Este tipo de recreación histórica, estaría puesta al servicio del ideario del régimen; es decir, el modelo fílmico histórico del régimen suponía una concepción «teleológica» en la que la misión nacional estaba por encima de cualquier discrepancia regional (Monterde, 2009, p. 235). Así como la Guerra de Independencia generaría en la producción española «diversos filmes inequívocamente alineados a favor de la exaltación del heroísmo un pueblo levantado contra el invasor extranjero, pero también contra las perniciosas ideas revolucionarias importadas por los «afrancesados»» (Monterde, 2009, p. 237). Así encontramos al personaje de Dolores, que a pesar de estar enamorándose de un militar francés, lucha contra ellos, incluso ayuda a los bandoleros que están con el Coronel Castaños esperando encontrarse con Antonio en la venta, en un momento que sabe que aparecerán los franceses, les avisa mediante la canción *Con el vito, vito* motivo por lo que consiguen escapar, aún a sabiendas que eso le costaría a ella su vida. Una vez en el juicio en el que es condenada a pena de muerte, asevera de esta manera: «prefiero la muerte a la vida concedida por ese traidor» en referencia al alcalde que le sabe enamorado de ella, dando la vida por su patria. Sin embargo, gracias a Piérre, el oficial francés que está enamorado de ella, el cual tiene sangre española—mismo caso presenta el oficial francés de *Lola la piconera* (Luis Lucia, 1947)— trata de retrasar el fusilamiento, sabiendo que los españoles están cercar. Finalmente llegan, recreando la mítica batalla de Bailén, salvando a Dolores de su destino. Por otra parte, los cargos de autoridad como el alcalde están de parte de los franceses; aunque a la postre se revele como un patriota al morir defendiendo la plaza.

La vinculación entre la resistencia antifrancesa con los bandoleros, viene dada; de una por la marginalidad, viven al margen de la ley imperante en las serranías y costas; pero, además se trata de una recurrencia al tópico castizo como epítome de lo español frente a lo extranjero.

Distinto tratamiento se da de la figura del bandolero en la *Estrella de Sierra Morena* (Ramón Torrado, 1952) o *El pequeño coronel* (Antonio del Amo, 1959). En la primera, la cual guarda conexiones con otras obras como *Los arlequines de seda y oro*, Lola Flores es hija del corregidor; criada por una banda de bandoleros, tras el ataque de la diligencia donde iba su madre con ella recién nacida por otra partida rival, la del *lebrijano*, el cual sí que comete «crímenes de sangre».

En ella se da, por una parte la figura del bandolero noble, encarnado por Juan María, que se convierte en padrino de Estrella, —tal como la recoge la lleva a bautizar—; así como su partida, los cuales la tratan como a una hija de toda la banda. Por lo que en estos presentan todas las características nobles atribuidas tanto a bandoleros como a contrabandistas, la buena paternidad es característica de estos últimos, como se vio en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844). Así mismo, la figura de Juan María tiene una historia de trasfondo de honor, en la que tuvo que hacerse al monte por vengar la traición que le hizo una mujer a la que amó.

En ella también aparece el bandolero pernicioso, Rafael, enamorado de la joven a la que intenta forzar siendo descubierto por Juan María. Así pues, venderá al cabecilla al corregidor a cambio de un indulto motivado por el deseo de venganza; sin embargo, morirá en la emboscada organizada para apresar a Juan María. Éste también morirá al final de la película, mientras intenta resarcir el mal causado por el *lebrijano* años antes y devolver a Estrella a su verdadera familia, produciéndose la anagnórisis final, como en *Los arlequines de seda y oro*, permitiendo su amor por un miguelote.

Por otra parte, Juan María utiliza su último aliento para congraciarse con Dios, arrepintiéndose de sus pecados, como obedece al moral de la época y el ideario franquista. Así, por ejemplo, le diría el cura, mientras Estrella le abraza y reclama a su verdadero

padre misericordia para el que la crió: «la ley de los hombres no puede perdonar a quien como tú vivió siempre al margen de la justicia, pero la ley de Dios misericordioso, esa sí que puede perdonar, si es que arrepentido de tus pecados besas esta cruz». Por lo tanto, aunque éste posea cualidades nobles, no puede ser condonado por la justicia, siendo castigado con la muerte, aunque sí se congracia con la sociedad en sus últimos actos. En cuanto a la ambientación, Marina Díaz en su biografía realizada a la estrella jerezana recoge a este respecto:

Exhibe un cuadro de bandoleros cuyo vestuario está impecablemente trazado sobre los colores rojos y azules, de manera que se evidencia una puesta en escena claramente teatralizada y estereotipada. Los exteriores rodados en la sierra madrileña de Torrelodones, propiciaban una ambientación al melodrama historizante que enfrentaba a bandoleros con migueletes. Hay en su descripción y ambientación un aire encantado, de pasión, de hacer recordar cómo ese *locus* sirvió a Carmen para dominar a don José (Díaz López, 2005, p. 207).

En *El pequeño coronel* (Antonio del Amo, 1959) se narra la historia de Joselito, hijo de un coronel muerto que tiene por tutor a Don Martín, el supuesto hermano de su padre. Los bandoleros en esta obra aparecen en primer lugar, como forajidos contratados por el tutor para secuestrar a Joselito y poder quedarse así con todo el dinero; sin embargo, este huirá, dando con los verdaderos bandoleros a los que se ganará gracias a su voz —como en el caso de *La duquesa de Benamejí*— convirtiéndose en su «pequeño capitán». Este les enseñará a comportarse, reinsertándolos en la sociedad. A este respecto Viadero (2016) expone:

Su tío, tutor y albacea, que no comparte la identidad construida en torno a los valores andaluces, buscaba quedarse con la fortuna del niño. Es decir, el personaje desnacionalizado es el malo del film, frente a los *buenos* [énfasis de la autora] bandidos, que en realidad, eran un grupo creado por el corregidor para acabar con los auténticos forajidos y que conse-

guirán el perdón y podrán volver a la legalidad (Viadero, 2016, p. 326)

*Carne de horca* (Ladislao Vadja, 1953) supone un caso excepcional dentro del género de bandoleros, el centro argumental de la obra es la venganza. Según expone Navarrete Cardero (2009) hay autores que no consideran esta obra como una españolada, tanto en cuanto trata de mostrar una cara distinta a la Andalucía de pandereta. Si bien es verdad que la obra de Vadja presenta una estilización formal de la que carecen muchas españoladas; como, por ejemplo, el doble nivel del discurso establecido entre una voz popular que canta las maravillas del bandolero Lucero, mientras en pantalla se muestran las consecuencias de sus vilezas o la influencia del *western* «el intento de conversión de la historia en un *western* español, algo que habla a las claras sobre este periodo caracterizado por la explosión del fenómeno subgenérico» (Navarrete Cardero, 2009, p.204); o una puesta en escena más realista y menos teatralizada como el caso de *La estrella de Sierra Morena*.

No obstante, la aproximación que se hace en el film al bandolerismo tiene tendencias españoladas, como la ubicación espacio-temporal; siglo XIX en las serranías andaluzas, aunque no queda clara una delimitación geográfica exacta, se habla de Sevilla, Córdoba, Zahara y Ronda; es decir la Andalucía Occidental; el cortijo, los olivares, el señorito terrateniente, Juan Pablo de Osuna, apegado al flamenquismo y al juego, despilfarrador y jacarandoso; las tabernas, la cueva, los cuadros flamencos, la gitana bailaora, que además echará una maldición sobre el protagonista al comienzo del filme cuando se siente rechazada por éste: «¡*Mardito* seas! Te has de ver *perseguido* y hambriento como un perro sin amo. ¡La *desgrasia* caiga sobre ti y tu gente!» el cual se puede tomar como una maldición o un presagio de lo que está por acontecer, ya que tras esto, jugará la partida de cartas donde perderá una gran suma de dinero, lo que le llevaría a simular el secuestro de su padre a manos del bandolero Lucero; lo que por casualidades del destino, se convierta en una realidad, y termine con la muerte del padre al no percatarse de que no se trataba de lo urdido por él y sus amigos. Esto le llevaría a querer ejecutar su venganza contra Lucero, en la que le achacan la muerte de un vecino que él no cometió, por lo que tiene que huir de verdad.

En definitiva, Juan Pablo de Osuna sí que presentará esa imagen del bandolero de corte romántico en contraposición a Lucero y su cuadrilla, que muestran todas las vilezas y frialdad de la criminalidad. Por otra parte, como en *El pequeño coronel*, la cuadrilla de Lucero está al servicio de «el Padrino», el cual resultaría ser Don Joaquín, el mejor amigo del padre de Juan Pablo de Osuna y padrino de Consuelo, la amada del señorito. Don Joaquín terminaría suicidándose tras el apresamiento de Lucero por los migueletes gracias a un ardid del protagonista, con la ayuda de Consuelo y el párroco de Ronda.

Otra característica importante en esta obra para la representación de la identidad andaluza en el cine español es que todos los personajes de clase alta utilizan el castellano como lengua, mientras que el andaluz queda relegado a los personajes de fondo, de clase baja, así como a los de la cuadrilla de bandoleros.

#### **2.5.3.2.1. El rol del bandolero**

En resumen, el bandolero cinematográfico puede tener dos vertientes; como villano o como héroe. El bandolero villano estará movido por los celos, la venganza o la ambición, como el caso de Rafael, de *La estrella de Sierra Morena*. *Carne de horca* es el único filme que realizaría un retrato de tipo realista con respecto a la criminalidad de estos bandidos; además, le gusta su modo de vida y no piensa en redimirse. El bandolero como héroe suele aparecer retratado como guapo, con buenos sentimientos, roba a los ricos para dárselo a los pobres, como Lorenzo Gallardo en *La duquesa de Benamejí*. Se convierte en bandolero por un error, bien por cuestiones de honor o de honra, y contempla la posibilidad de cambiar de vida, aunque no siempre es posible, como Juan María, en *La estrella de Sierra Morena*. Este tipo de bandolero entronca con la herencia romántica de la tipología. Sin embargo, el final que suele prevalecer en la filmografía, especialmente durante el régimen franquista es el castigo mediante la muerte, o bien la demostración de su inocencia, como el caso de *Diego Corrientes*, o el de Juan Pablo de Osuna, en *Carne de horca*. Las cuadrillas también se perfilan con los rasgos estereotipados del bandolero romántico, con los rasgos de fidelidad al cabecilla.

Importante es la recreación ambiental en los que el *atrezzo* se convierte

en un personaje, en un despliegue de andalucismo en todos los sentidos; desde las vestimentas, la topografía, las ventas, bailes, patillas, pañuelo y calañés, cuevas, caballos y un sinfín de tipismo de tipo romántico en el que el tiempo es mítico y detenido en el siglo XIX de configuración andaluza.

### **2.5.3.3 Del drama rural y el flamenquismo al musical folclórico.**

Debido al amplio arco temporal aquí tratado, junto a la innovación técnica que supuso el sonoro; así como a la supremacía de esta temática frente a las anteriormente expuestas, las cuales sufrieron una menor evolución; se nos hace obligado establecer cierta segmentación temporal siguiendo la usual historiográfica, en la que delimitar los distintos discursos y tratamientos ideológicos que tuvo lo andaluz. De una parte la producción de la década de los veinte, antes del sonoro durante la dictadura primorriverista; una etapa intermedia, la década de los treinta con la llegada del cine sonoro, la II República y la Guerra Civil; siendo esta época la denominada «edad de oro del cine español» debido al éxito que alcanzaron las obras, así como supone la síntesis de un tipo de cine costumbrista y folclórico que ya se ha venido perfilando bajo ciertas formas que tendría pervivencia durante la siguiente etapa, es decir, la posguerra civil española. Por último, habría que señalar el cambio producido a partir de la década de los sesenta en cuanto al musical folclórico y la imagen de Andalucía hasta 1975, momento en el que se inicia el cine andaluz alaluz la demanda de un cine que muestre las realidades sociales que habían quedado subyugadas bajo el imaginario de lo andaluz que se había estado constituyendo, tal y como estamos exponiendo. Esto no significa que estas temáticas o estereotipos no haya rebasado esta frontera temporal, ya que como estamos viendo esta corriente del cine español hunde sus raíces muy profundamente en la cultura popular y el imaginario colectivo constituido siglos antes.

#### **2.5.3.3.1. Década de los veinte: del drama rural, flamenquismo y mucha zarzuela.**

Como se ha expuesto anteriormente en la década de los veinte se daría un auge de las adaptaciones de zarzuelas, muchas de las cuales presentarían una herencia del drama rural y el sainete. Como se puede ver en el siguiente cuadro, algunas de ellas

ya habrían sido llevadas a la pantalla anteriormente de las cuales hemos hablado:

Año	Título	Autor
1921	La verbena de la Paloma	José Buchs
1922	Carceleras	José Buchs
1922	La Reina Mora	José Buchs
1923	El puñado de rosas	Rafael Salvador
1923	La Dolores	Maximiliano Thous
1923	Rosario, la Cortijera	José Buchs
1923	El pobre Valbuena	José Buchs
1923	Maruxa	Henry Vorins
1923	Los guapos o Gente brava	Manuel Noriega
1923	Dolorettes	José Buchs
1923	Curro Vargas	José Buchs
1923	La bruja	Maximiliano Thous
1923	Alma de Dios	Manuel Noriega
1924	La alegría del batallón	Maximiliano Thous
1924	La chavala	Florián Rey
1924	Los Granujas	Manuel Noriega, Fernando Delgado
1924	La Revoltosa	Florián Rey
1925	Les Barraques (o Una tragedia de la huerta)	Mario Roncoroni
1925	La Trapera	J. A. Moragas y J. Fernández Bayot (“Pepí”)
1925	Los chicos de la escuela	Florián Rey
1925	Don Quintín, el amargao	Manuel Noriega
1925	Nit d'albaes (Noche de Alboradas)	Maximiliano Thous
1926	Moros y cristianos	Maximiliano Thous
1926	La Bejarana	Eusebio Fernández Ardavín
1926	Gigantes y cabezudos	Florián Rey
1927	Frivolinas	Arturo Carballo
1927	Rejas y votos	Rafael Salvador
1927	La hija del Mestre	Carlos Luis Monzón
1927	Los aparecidos	José Buchs



1928	Las estrellas	Luis R. Alonso
1928	Pepe-Hillo	José Buchs
1928	La del soto del parral	León Artola
1929	El rey que rabió	José Buchs

**Tabla 5. Adaptaciones de zarzuelas en la década de los 20. Fuente: Joaquín Cánovas Belchí, 2011, p.p. 83-84.**

El folclórico/costumbrista es el género que más personajes andaluces ha dado a la cinematografía española, especialmente con la innovación técnica que supuso el cine sonoro quedo inmerso este género dentro de otro mayor como es el musical desde la década de los treinta y, por lo tanto, es de los más estudiado en el ámbito académico y de los estudios culturales. Como se ha venido exponiendo, las adaptaciones teatrales y zarzueleras de ambiente andaluz; con su pintoresquismo propició la inclusión de canciones y elementos musicales en unos filmes en los que se comenzaba a configurar un *star-system* procedente del mundo del cuplé y las variedades. Como expone Benito Martínez (2012) el cine nunca estuvo carente de sonido, sino tan solo se trataba de la incapacidad técnica de incorpora la banda de sonido junto a la de imagen; así se reproducían partituras o incluso se creaban algunas específicas para ciertas obras, por ejemplo «cuando se trataba de zarzuelas adaptadas a la pantalla de plata, los propios autores componían una partitura especial. También se intentó solventar esta dificultad técnica mediante el sonido sincronizado o postsincronizado o mediante la figura del «explicador» o «comentador», el cual podía cantar algún tema durante la proyección, se hacían inclusión de coros y figuras de baile (pp. 111-112). Sin embargo, el género musical folclórico, que se convertiría casi en el género hegemónico durante la década de los treinta, no puede entenderse sin el advenimiento del sonoro, siendo una obra de tipo costumbrista como es *El misterio de la Puerta del Sol* (1929) de Francisco Elías, la considera de inaugurar este período en España. Esta supremacía del género, así como la meridionalización producida en el mismo darían como resultado que la música andaluza inundase la cinematografía española, incluso en obras de otros géneros en los que se incluyeron números musicales de corte andaluz (Claver Esteban, 2012, p. 449).



La estilización de los géneros musicales a consecuencia de la copla y el gusto por los ambientes populares y las historias costumbristas marcan el inicio de este género que llegará a ser tremendamente explotado bajo el régimen franquista (Benet, 2012).

Este género presenta una temática predominantemente amorosa heredada del drama rural como ya se ha ido exponiendo en películas de la década anterior; así como en ellas se configuran personajes, ya tipo, del folclore, heredados sin duda de las creaciones francesas como *Carmen*, dando como resultado el estereotipo del torero o del bandolero como elemento aislado<sup>82</sup> de su temática. De carácter interclasista, las relaciones que se suelen presentar obedecen a una rígida jerarquización de las clases sociales—herencia del drama rural—, siendo el matrimonio la vía, para la mujer, de ascender a una clase superior. En otras ocasiones –aunque de menor predominancia a partir de los años 40– el matrimonio con un hombre de su misma clase social que ha triunfado como torero o cantaor –por otra parte, el modelo de ascenso social marcado por la moral imperante para el hombre– dará a la mujer ese pase a la nueva clase social (Triana-Tribio, 2003, p.20). También, en algunas ocasiones se establece el ascenso social de la mujer a través de la profesionalización del cante y del baile, algo que ya se vería en *Los arlequines de seda y oro* y de la cual es claramente deudora, y que Gabriela Viadero ha calificado como *el sueño español*. Sin embargo, en la gran mayoría de los casos como bien expone Triana-Toribio (2003) el fin matrimonial se impone en casi todas como la consecución real de ese ascenso, ya que el triunfo en las tablas es paso necesario para conocer a alguien de clase superior.

No obstante, Jo Labanyi (2000) subraya que el film concluye antes de que el matrimonio llegue a realizarse, lo que obedece más al deseo y la ilusión de reconocimiento para el espectador –femenino–, como un escape de la realidad social, que a la posibilidad de que esta unión se produjese, en realidad, fuera de las pantallas.

*Sangre y arena*, *La España trágica*, y especialmente, *Los arlequines de seda y*

---

82      Hablamos de elemento aislado ya que en muchas ocasiones son simples figuras en la que la trama no se refleja el camino por el cual estos personajes se han convertido en toreros o bandoleros, tan solo son performativos.

oro abrirían una vía relevante para el costumbrismo andaluz. *Carceleras* (1922) de José Buchs y producida por Atlántida S.A.C.E. tras el éxito de *La verbena de la Paloma* (1921) constituirían una marca de la productora a través de la adaptación zarzuelera de lo castizo madrileño y el colorismo andaluz, que dejarían su impronta en la cinematografía de los años veinte, como ya se ha comentado *Carceleras* tuvo diversas adaptaciones que ya se han señalado.

La siguiente obra de Buchs, tras su salida de Atlántida sería *Rosario, la cortijera* (1923), de nuevo otro drama rural, con exteriores rodados en Córdoba y Sevilla durante la Feria de Abril y la Semana Santa (Claver Esteban, 2012, p. 300). El filme bebe de las fuentes espaciales del cortijo y las ganaderías, así como ya se ha comentado en su estructura hay una predominancia del drama rural. Su argumento, como el de *Carceleras* se ubica en un cortijo cordobés, en el que viven Don José, su esposa Doña Prudencia y su hija Carmela, encarnada por la famosa cupletista la Argentinita. Carmela es la típica muchacha andaluza alegre que supone el rol opuesto a Rosario, interpretada por la sevillana Elisa Ruiz Romero, *Romerito*<sup>83</sup>. Manuel, «el Rondeño», es un torero, que tal como aparecen en los rótulos es el hijo adoptivo de Don José y Doña Prudencia. Por otra parte también encontramos el personaje de el mayoral, Rafael, cuya relación en los inicios es amistosa, incluso Rafael salvará la vida del torero en una tienta en el cortijo— hecho que podría verse también en la versión de *Currito de la Cruz* ya comentada—.

El elemento subversivo de la paz es la llegada de Rosario, huérfana y sobrina de los dueños, a los que acude en busca de amparo y de la que se enamora Rafael. Desde un principio se establecen las relaciones entre ambos, por otra parte Carmela y Paco Varillas, otro personaje del cortijo que representa el contrapunto cómico en el filme, también inician una relación, a pesar de los padres de ésta, que no ven al muchacho con suficiente gallardía como para *rondar* a su hija, mientras que la relación entre Rosario y Rafael es aprobada.

---

83 Elisa Ruiz Romero, Romerito fue una actriz sevillana muy famosa en la década de los veinte, participando en filmes como *La verbena de la Paloma* (1921), *Carceleras* (1922), *Rosario, la cortijera* (1923), *Dolorettes* (1923), *La medalla del torero* (1923), *La chavala* (1924), *Currito de la Cruz* (1925) o *El cura de la aldea* (1926); así como también participaría en filmes religiosos o de tipo colonial como *Alma rifeña* (1922), *Alma de Dios* (1923), *Venganza isleña* (1924).

Al aparecer «el Rondeño» en el cortijo, la relación entre Rosario y Rafael cada vez se enfriará más, entablándose una relación paralela entre Rosario y su primo; lo cual llevará a unos profundos celos por parte de Rafael, azuzados por un envidioso Garrocha, que pretende ocupar el puesto de mayoral. Manuel sufre una cogida que estaría a punto de llevarle a la muerte, momento en el cual Rafael tendrá constancia del incipiente amor entre su prometida y el torero, que planean fugarse, lo cual se saldará con una pelea a navaja entre ambos en la que Manuel resulte muerto.

Lo relevante de *Rosario, la cortijera* además de su estructura prototípica del drama rural con la cuestión de la honra, en este caso de Rosario, es de una parte la inclusión del personaje del señorito torero; ya que el *Rondeño* aparece caracterizado en esta tipología. Este señorito torero sería caracterizado como estos señoritos chulos apegados al flamenquismo, como vicio moral de la sociedad, tal como Eugenio Noel demandaba desde 1914 y que comenzará a tener una gran presencia en la cinematografía de la época, como se verá. Así mismo otros personajes masculinos en la obra, Paco Varillas y Don José, presentarán este apego por la juerga y la bebida, tan estereotípica del andaluz en el cine. El torero y el mayoral actúan como oponentes dentro de la arquitectura argumental; así como los personajes de Carmela y Rosario.

Otro de los elementos importantes será el entorno festivo de la Semana Santa y la Feria de Abril, según Claver Esteban (2012) es habitual en la filmografía de esta década la «atención privilegiada a aspectos que tienen que ver directamente con el costumbrismo» (p. 302) y especialmente sería con referencia a estos dos acontecimientos, en los que se derrochan planos con procesiones, saetas; así como todo el entramado visual de la feria sevillana.

*Rosario, la Cortijera* sería llevada una década después en 1935 por León Artola, cuenta en su reparto con el cantaor el Niño de Utrera, y a Estrellita Castro en su debut cinematográfico en el papel de Rosario, estamos pues ya, en el sonoro y pleno auge del cine español. En ella encuentra Claver Esteban, que si bien presenta el mismo argumento, difiere en cuanto la construcción dramática, lo que trasciende lo narrativo

hacia lo ideológico. En esta la situación de equilibrio inicial, Rosario y Rafael ya son novios en el cortijo, en lo que llega Manuel *El Rondeño* de América. En ella se dará el binomio rural/urbano, siendo el torero ese elemento subversivo como epítome de la modernidad y corruptibilidad; y el mayoral, el de lo tradicional y puro. Se trata del discurso tan consabido ya del drama rural que ya estaría funcionando a pleno rendimiento en su unión con el costumbrismo cinematográfico de corte andaluz.

*Curro Vargas* (1923) sería la siguiente obra realizada por José Buchs, con una más que evidente herencia calderoniana sobre la idea del honor, aunque José María Claver ha señalado una dulcificación del conflicto pasado por el tamiz del romanticismo. Ubicada en Granada, Juan Vargas un rico hacendado ha muerto dejando en la orfandad a su hijo Curro, que es criado por el padre Antonio; ya que su padre habría contraído una gran deuda con su rival, Don Severiano, un usurero, padre de Soledad.

El honor es la cuestión principal en esta película que si bien, como apunta Navarrete (2009) «supone la utilización de viejos asuntos populares para extrapolarlos a narraciones de hechos acaecidos entre clases acomodadas» (p.121). Se trata, pues, de un intento de acercar a la clase media a ciertas corrientes temáticas dentro del cine español y que devendría en cuanto a lo andaluz en una reformulación de los estereotipos andaluces, como ocurrirá por ejemplo con *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1927, 1934). Navarrete también expone que esta narración en un prólogo y dos partes de la venganza de Curro Vargas tanto por dejarle en una situación de orfandad — hacia el final parece insinuarse que Severiano habría asesinado a su padre— como en la miseria, arrebatándole toda la fortuna de su padre; así como por su oposición a su relación con su hija Soledad. Según José Luis Navarrete el filme no corresponde iconográficamente al clasicismo de la españolada (2009, p. 122); aunque las escenas de baile durante la fiesta de la Virgen de la Soledad en los que se pueden ver a majos y majas bailando procede de ese estereotípico universo del siglo XVIII en el que parece detenerse siempre lo andaluz; así como presenta una imagen de postal de la ciudad, en la que los intertítulos sirven para enunciar lo que a continuación se mostrará en la pantalla, relegando la imagen a un mera estampa (Jiménez García, 2012, p. 80).

### **2.5.3.3.2. El flamenquismo quintaesencia del hombre andaluz y flamenquismo como modelo identitario andaluz negativo**

Una de los temas que más presencia tendría en las pantallas de esta época, junto al drama rural, es del flamenquismo; el cual aparecería apegado en incontables ocasiones al universo taurino, a las tablas y a la taberna, pero también sería representativo de ese señorito o cacique en vinculación con la perversidad dada en asociación a la ciudad proveniente del drama rural. Se expuso que a principios de siglo XX desde la alta cultura se inicia una corriente antiflamenquista, de la que Noel nos habla como un mal endémico no solo de la tierra andaluza, sino de España al completo. Dado entre la hibridación del señorito madrileño y la fiesta flamenca de los café cantantes, surge este flamenquismo que revestiría a los personajes de las características más propias del matonismo, majismo y jaques castizos, pero esta vez con acento andaluz. Así encontramos, que hay toda una corriente de películas que hibridarían ambas temáticas como en *La chavala* (1925), *El niño de oro* (1925), *El patio de los naranjos* (1926), *La copla andaluza* (1929), *El embrujo de Sevilla* (1930), *La bodega* (1930), *El relicario* (1933) e incluso *La hermana San Sulpicio* (1927, 1934, 1954). *La chavala* (1925) que como ya se vio guarda conexión con *La Tempranica*, supone la segunda versión cinematográfica de la zarzuela de Shaw y Silva, esta vez a cargo de Florián Rey para Atlántida; en la cual se da la hibridación entre lo gitano flamenco y lo castizo madrileño bajo la personalidad de la gitana Concha. *La chavala* constituye así una metáfora de ese nuevo casticismo de la década de los veinte que vendría con marcado por el acento del flamenquismo, que no flamenco. La obra primigenia encierra en sí una cantidad de tópicos costumbristas como los «toreros vengativos» al uso de Juancho en *Militona* (Claver Esteban, 2012, p. 324) o los *trapicheos* de los gitanos como «la venta del burro», episodio este muy reiterado en la filmografía española. Claver Esteban expone que a diferencia de la zarzuela, la obra de Rey presenta las actuaciones en un café cantante tanto del Tío Céforo como de «la Chavala» y Román, un matón cercano al jaque que ronda a Pilar, no es sino un torero; lo que para el autor supone una añadido de escenas coloristas

en pos de potenciar el costumbrismo de la obra (Claver Esteban, 2012, p. 324).

No obstante, el mundo del flamenquismo encontraría un lugar privilegiado en la filmografía de esta década; como por ejemplo se dan las obras de *El niño de oro*<sup>84</sup> (José María Granada, 1925) y *La copla andaluza* (Ernesto González, 1929). Claver Esteban señala con respecto a la primera que parece haberse asentado en todos los tópicos más despreciables que corrían en la literatura y la cinematografía con respecto al andaluz. Se trata, pues de la indolencia, la vagancia congénita que Ortega y Gasset propugnaría en su *ideal vegetativo* de largo recorrido en las ficciones literarias y escénicas tanto españolas como foráneas. Así pues, en esta obra se refuerza esa unión entre flamenquismo y moral disoluta de la burguesía, especialmente en cuanto a personajes masculinos se refiere, en la que «el Niño de Oro» ataviado cual señorito andaluz ha pasado tres noches en vela entre guitarras, alcohol y diversos placeres acompañado de su cuadrilla, como si de un torero se tratase, nos dice Claver Esteban (2012, p. 339) en el colmao de el Tío Tumbaga, otro personaje que se nos presenta como la vagancia inherente y congénita del andaluz, cuyo negocio prospera bajo la atenta mirada de su esposa. Obviamente, el triángulo amoroso debía estar servido en esta obra, entre «el Niño de Oro» Angustias, clásica belleza sureña ataviada con mantilla con la que se casaría, Rafael Martín, un labrador adinerado de la vega granadina y «la Canaria» una gitana ex compañera de el Niño de Oro que cree haberlo perdido para siempre. Tal es lo propuesto por Claver Esteban, que la obra pareciera salida de una de las peores pesadillas de Eugenio Noel, así se refiere por ejemplo al pueblo andaluz en el artículo *Andalucía Trágica* publicado en el semanario *España* (1915, p. 8):

Es un pueblo macerado e irredento [...] ha dejado hacer al clima y al caci-

---

84 *El niño de oro* es un filme financiado por el marqués de Portago, la cual Francisco Javier Pérez Gómez (2012) señala como la primera obra financiada con dinero andaluz ya que también incluye en la producción a Granada Films por ello se recogerá también en la filmografía andaluza realizada en epígrafes posteriores. Sin embargo, José María Claver Esteban la ubica en la producción madrileña (2012, p. 336). A este respecto, cabe decir que otros autores como Rafael Utrera no la incluye en las primeras etapas de la cinematografía andaluza y en la base de datos de películas calificadas en el portal del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte tan solo figura como productor Antonio de Portago. No obstante, la filmografía de este periodo del cine español sigue siendo en parte desconocida, por lo que no es de extrañar que autores como Griñán con estudios de corte más local, vayan dando aportaciones a la configuración historiográfica del mismo.

que, y es hoy víctima de los dos. Los sabe, y se defiende con ironía, que el sol dora con el resplandor fugitivo de la gracia. [...] se satisface con poco. El sol le da una vida falsa, luz, colores, alcohol, gazpacho; su imaginación suple lo demás. Cuando su irritación justa sobrepasa su pereza atávica, crea un bandido que pone en jaque la Guardia Civil de una provincia. [...] Trabaja poco y cree hacer mucho, cuando lo que en realidad hace es sufrir por no meditar, [...] borda sus desgracias en la guitarra y diluye sus sentimiento en vinos, tan ricos de alcaloides, que suplen a la comida misma, a la idea, a la disciplina del porvenir

Guitarras y vino que estarán muy presentes en el filme *El niño de oro*, como epítome de ese flamenquismo degenerado que pervierte al personaje de «El Niño de Oro».

Por otra parte, *La copla andaluza* (1929) es una obra que si bien presenta el flamenquismo, lo hace con cierta conciencia de denuncia. Se trata, pues en el filme la oposición entre flamenquismo y andalucismo, inscribiéndose en esa corriente antiflamenquista y antitaurina. Así nos dice Claver Esteban:

Un flamenquismo que llevaba consigo, como estamos viendo, buena dosis de diversión, jaleo y alboroto, inclinaciones a la juerga, al vino, a las mujeres, a la disipación, dentro de un ambiente de cante y baile flamenco, de matonismo, de jaques, de guapeza y chulapismo, y que en la mayoría de las ocasiones acaba haciendo brillar las armas, en deshonras y con sangre. [...] el film de González [...] aborreciendo el final trágico, de la inclinación a la navaja, al enfrentamiento, al duelo gitano, a la sangre caliente, a las teorías climáticas que convertían a Andalucía desde el Romanticismo en un lugar meridional en el que el clima favorecía las reyertas, las venganzas, la sangre y los desmanes de los instintos; civilizando y presentando de esta forma una nueva visión de Andalucía, eso sí, dentro de los moldes típicos del costumbrismo; una Andalucía si bien popular y tópica, más asumible por las clases conservadoras andaluzas (Claver



Esteban, 2102, pp. 388-389).

En este sentido, *La copla andaluza*<sup>85</sup> presenta en su argumento los mismo problemas ya vistos en casi todos los casos expuestos, ya que estos argumentos parecían anquilosados en el costumbrismo de ambiente andaluz. Sin embargo, se trata de un proceso que ya se habría iniciado en esta década, que es la de la asunción de una burguesía andaluza emergente de la identidad propia, la cual no era reconocida por los mismos. Si bien las obras anteriores supone la adaptación cinematográfica de libretos escénicos que se estrenaron a finales del siglo XIX o principios del XX, no ocurre así con *La copla andaluza*, la cual es una comedia escrita por Antonio Quintero y Pascual Guillén estrenada en diciembre de 1928 (Claver Esteban, 2012, p. 384) cosechando un gran éxito en las tablas, contando como intérpretes a los

---

85 Detallamos a continuación la sinopsis, ya que no será tratada en el cuerpo del texto por no reiterar una vez más en las construcciones prototípicas del drama rural. Sin embargo, se hace necesario su exposición para la comprensión de los elementos que se expondrán a continuación. Don Sebastián Alcover, Marqués de la Encina, regresa del extranjero al saber que su hijo Carlos, ha falsificado su firma en unos documentos, y ha huido a África. Carlos inicia un periplo ingresando en el Tercio Extranjero de la Legión, del que deserta, tras sufrir unas heridas en combate, huyendo a América. Lo que ocasiona, de nuevo, la decepción de su padre. El marqués, opositor del flamenquismo, atribuye al ambiente andaluz la vida disoluta de su hijo, por haber crecido en él, y que la copla, como exponente de éste ambiente difunde. Por otra parte, en la finca Los Olivares, próxima al palacio del marqués, vive Leocadia, antigua ama de llaves de la casa, junto a sus sobrinos Pepe Luis, Mariquilla y Angustias. He aquí, de nuevo el conflicto amoroso con cuestiones de honra de por medio; Mariquilla y Gabriel, el ahijado del administrador de la finca, Juan Carmona, mantienen una relación que no es bien vista por Leocadia y Pepe Luis, el cual le aconseja que se fije en uno de los braceros de Los Olivares, Manuel. Sin embargo, Mariquilla se da a Gabriel, por lo que Pepe Luis deberá limpiar con sangre la deshonor de su hermana, enfrentándose ambos en la sierra. Pepe Luis resultaría herido y Gabriel, junto a Carmona huyen, refugiándose en un campamento gitano de la cuenca minera. Un día, el marqués escuchará cantar una copla a Manuel, cambiando radicalmente de opinión sobre lo andaluz. Motivado por la alegría de corazón que le ha supuesto la escucha de la melodía, trataría de averiguar noticias de su hijo durante la Exposición de Sevilla a través de su amigo, el indiano Estanislao Mendizábal, a quien relata sus avatares y los de la pareja. El indiano achaca todos estos males al espíritu temperamental andaluz manifestado a través de las coplas, pero el marqués, que ahora siente un profundo apego a este tipo de cantar se opone a tal opinión, defendiendo los bellos cantares de Andalucía. Restablecido Pepe Luis, Mariquilla trata de interceder por Gabriel, que es perseguido por la justicia y muestra su arrepentimiento por lo acaecido en una carta a la lozana. Con la ayuda de don Santiaguito, el párroco, obtiene el perdón tanto de su hermano como del marqués para que Gabriel pueda volver; pero la justicia ha encontrado al muchacho en Riotinto y lo ha encarcelado, mientras Carmona ha conseguido escapar, presentándose en el cortijo, en el que obtendrá el perdón del marqués para él y su ahijado. El final feliz contará con la presencia del indiano que es invitado por el marqués a presenciar la reconciliación durante la Romería del Rocío, donde Pepe Luis y Gabriel se estrechan la mano en signo de amistad frente a la virgen, mientras el marqués dice «Este es el ambiente en que se foja el corazón de nuestro pueblo, que, al dar forma a sus sentimientos, no puedo encontrar expresión mas adecuada que la maravillosa armonía de *La copla andaluza*».



famosos cantaores Angelillo y Pepe Marchena. Sería adaptada en 1929, suponiendo un caso particular dentro de esta corriente. Así, la obra, por ejemplo enmarcada temporalmente en su contexto productivo, es decir el del año veintinueve, año de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, con cuya presencia contaría González, así como los lugares ya comunes de la Semana Santa o la Romería del Rocío. Por otra parte, la película presenta el tradicional esquema heredado del drama rural que ya se ha podido comprobar en otras como *Carceleras* o *Rosario la cortijera*; sin embargo, Claver Esteban señala que en ésta se rompe de manera consciente con el final lógico de estas tramas, con la inserción del final feliz y la reconciliación entre los contendientes por la honra de Mariquilla, Pepe Luis y Gabriel, rompiendo así las reglas narrativas y dramáticas, lo que supondría en lo ideológico una manera de expresar que esa no es la Andalucía real, sino que se hasta ahora estas construcciones suponen un falseamiento de la identidad. Así por ejemplo, en la figura del marqués, de clase social alta, el cual actúa como catalizador de la paz social, asumiendo una identidad alejada del flamenquismo, pero que en un momento determinado escucha una copla cantada por uno de los braceros de la finca, lo cual haría que si bien no apruebe el flamenquismo, sí que exalte la belleza de la copla como manifestación del corazón del pueblo, esa copla que nace en el campo y no en las tabernas, es lo que Claver Esteban señala como la encarnación de un determinado andalucismo, limpio del flamenquismo, del populismo y del gitanismo «un discurso identitario perfectamente asumible por las clases conservadoras andaluzas como discurso identitario acerca de lo andaluz» (Claver Esteban, 2012, p. 389).

*La copla andaluza* sería llevada de nuevo a las pantallas en el año 1959, esta vez a cargo de Jerónimo Mihura con un elenco de cantaores y cantaoras como Beni de Cádiz, Rafael Farina, La Paquera de Jerez, Porrinas de Badajoz y Adelfa Soto, plenamente inscrita en el musical folclórico, ya en una época en la que empieza a decaer el género cinematográfico, que comienza a mostrar otros tipos y espacios andaluces, así como el lo musical habría una revitalización del género a través del cuplé. *La copla andaluza* de Mihura es ante todo, teatro, desde los créditos se

proclama como «Cine-Teatro experimental» y es que la obra abre con un telón y cierra con un telón, entre cuyas bambalinas se desarrolla la acción. La cámara casi estática, recoge en diversas secuencias fundidas las entradas y salidas de los actores, así como especialmente relevante se hace la presencia del flamenco en esta obra, que no de la copla tal y como se ha reseñado en el apartado dedicado a la música, como una exaltación de los sentimientos de los personajes fuera de campo, que cristaliza y detiene el tiempo narrativo; canciones que exalta el desamor y el dolor referidos a los personajes presente en pantalla, que escuchan e interpretan su emociones en función de su rol con respecto a la canción. Santiago Aguilar (2014) señala que Rafael Farina repuso en 1952 la obra «demostrando que la fórmula –la riña de los dos cantaores por la mocita a base de coplas y facas– es eterna» (p. 52). Más allá de la producción de la obra, que demuestra ser una especie de prototipo para un modelo de producción económico en el que se insertaba un nuevo formato de pantalla ancha como fue el Hispanoscope; de ahí que aparezca rodado con dos cámaras. Lo que interesa de esta obra, es pues, de una parte la teatralidad, la cual no se puede atribuir a una intención creadora en virtud de una vindicación de tipo identitario; es decir, rodar un teatro con la firme intención de ironizar una imagen de lo andaluz y español, una imagen desgastada ya en esta fecha que tan solo podría tener cabida en el teatro y no en la cinematografía; porque como bien expone Aguilar, hay claras intenciones económicas detrás más que creativas. Lo que conlleva un segundo punto y es la estereotipia visual que presenta en cuanto escenarios y personajes; vestidos de gitanas, trajes de corto, tabernas, campos pintados sobre el telón de fondo, carretas de gitanos y la romería de la Virgen de la Merced que será testigo directo de la reconciliación de Mariquilla, Gabriel y Pepe Luis. En ella, la figura del marqués sólo aparecerá al principio, en un colmao en la que expone a un indiano que hay allí despotricando sobre lo andaluz y la copla que «el cante, como la mujer, se envilece en cuanto busca el refugio de la taberna» de nuevo esa presencia del flamenquismo de la que se hablaba en la adaptación anterior; la pureza, el corazón del cante hay que buscarlo bajo el sol, en el campo, que es donde verdaderamente

nace. De ahí, mediante fundido el director nos traslada a otra escena, esta vez ya en el campo con Mariquilla, Gabriel y Juan Carmona y de nuevo el drama rural. En esta versión, el catalizador de la reconciliación social será don Santiaguito, el párroco, no el marqués, del cual no volveremos a tener constancia, que bien puede ser leída dentro de la corriente de matiz religioso que reinaba en las pantallas. A la acusada ausencia se refiere Aguilar (2014, p.53):

Del original, se acusa la falta de una alegoría que ligaba el prólogo con la historia de Mariquilla (Adelfa Soto) y Gabriel, un *tableau vivant* del cuadro *Carcelera* de Julio Romero de Torres, pintor al que la obra estaba dedicada. También queda opacado por la ambigüedad el hecho de que la *honra* perdida de Mariquilla sea el motivo del duelo y el broche del personaje del marqués, que apuntalaba y subrayaba la tesis de los autores:

Y así es como brota en el corazón del pueblo la maravillosa emoción de la copla andaluza. Llama gigantesca de amor, de rebeldía, de dulzura y de misticismo... La copla es un aión invisible que ha puesto la Poesía sobre el escudo de la raza

*La bodega* (1929) y *El embrujo de Sevilla* (1930) serían dos obras dirigidas por Benito Perojo, tras haber realizado anteriormente *Malvaloca* (1926). Ambas adaptaciones cinematográficas, la primera de la novela de Blasco Ibáñez de la cual Perojo eliminaría todo rastro de crítica social, la segunda de la novela de Carlos Reyles. En ambas, pero especialmente en la segunda, el mundo del flamenquismo está muy presente. *La bodega* si bien fue filmada como muda, tuvo una sonorización posterior, así podemos encontrarnos ya en este filme con la voz de Concha Piquer que da vida a María Luz, la protagonista de la obra, interpretando las canciones en las que se «incorporaban canciones inéditas del folclore español» (Claver Esteban, 2012, p. 415) y que serían exhibida según el mercado en versión muda o sonora. El filme de Perojo, realizado a finales de la dictadura de Primo de Rivera, eliminaría toda conexión política y social con la obra de Blasco Ibáñez, como el anarquismo de Fernando Salvatierra

«trasunto del histórico anarquista Fermín Salvochea» (Claver Esteban, 2012, p. 417), la muerte del señorito o la insurrección social en Jerez; lo que daría lugar a una obra costumbrista de tipo conservador en la que se da el prototípico esquema del drama rural, y por el que el flamenquismo, con sus guitarras, vino, cantes, tabernas, así como su asociación a la ciudad de Sevilla, se convierte en elemento pernicioso que encarna el señorito don Luis y que sería el motivo de la deshonra de María Luz. En contraposición al señorito está Rafael, con el que comenzamos el filme, huyendo de la Guardia Civil, por lo que se le presupone o bien un contrabandista o un bandolero, caracterizado con todos los rasgos positivos; que en su llegada al cortijo malherido es protegido por Don Fermín, padre de María Luz, al que conocerían, ya que si bien en la película no aparece, en la novela se trata de un activista, como se ha dicho. Allí, entre coplas de la guapa andaluza y rasgueos de guitarra se sanaría de sus heridas, integrándose en la comunidad rural convirtiéndose en capataz y garrochista de los toros; algo que ya vimos en anteriores obras, es pues, el aburguesamiento del contrabandista romántico, el cual presenta todos los rasgos positivos del tipo. El flamenquismo, es pues el elemento disruptivo de la paz rural con la llegada del señorito Don Luis. Se da pues, como en *La copla andaluza* una oposición binaria entre flamenquismo y el cante como elementos puros, como el la alternancia de la fiesta con las que nos es presentado al principio Don Luis y La Marquesita, frente al festejo más tradicional y puro en Marchamalo, con María Luz cantando y Don Fermín a la guitarra. Así como el vino se convierte en el objeto de enajenación por el cual María Luz es seducida y deshonrada. En la cinta de Perojo, Don Fermín matará a Don Luis al saber a su hija deshonrada, sin embargo, finalmente y como se daría también *La copla andaluza*, pero especialmente en *Malvaloca*, el amor de Rafael redime a María Luz de sus pecados con el final feliz. *El Embrujo de Sevilla* (1930) es por otra parte una fórmula que tendría en su epicentro el mundo del flamenquismo con todos los tópicos andaluces reunidos en ella. La obra de Benito Perojo, y de la cual Juan Piqueras diría «Muy pocas veces ha logrado una película un resultado más opuesto que el obtenido por *El embrujo de Sevilla*

¡Quiso ser un film trágico resultó de una comicidad excelente, difícilmente superada en las mejores manifestaciones del cinema cómico!» (Piqueras, 1932, pp.147-148), en clara burla al pintoresquismo presente en la obra, esta cita es parte integrante de la crítica que Piqueras realizaría al director madrileño desde la revista *Nuestro Cinema* en 1932 a las tres películas de costumbrismo andaluz que realizaría Perojo en esta etapa. En ella se dan cita el torero, Francisco Quiñones, su novia, hija de un ganadero importante, Rosita, la bailaora, Pura y el cantaor, Pitoche, todo personajes que ya se han ido repitiendo en cada una de las obras expuestas. Siguiendo al drama rural en cuanto a la oposición de estereotipos contrapuestos; el cantaor Pitoche es el máximo exponente del flamenquismo, el jaque y chulo dieciochesco, machista redomado «gitano insensible y descastado, pero que derrocha sentimiento y pasión a través de su cante» (Claver Esteban, 2012, p. 432); mientras que el torero, en la obra de Reyles es procedente de la clase alta, a diferencia del prototípico matador representados en las figuras de Juan Gallardo o Currito de la Cruz; venido a menos tras la muerte de su tutor y que en palabras de Claver Esteban «se echará a la plaza como quien con un trabuco se echa a los caminos» (2012, p. 430); es el tipo de acción que también se dará en *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947) encarnado en el personaje de José Luis, el señorito que renuncia a su herencia y condición social por amor a la cantaora y que decide echarse a los ruedos para demostrar su hombría, contraviniendo a su padre<sup>86</sup> Ambos por tanto son los polos opuestos que se disputarán el amor de Pura la Trianera, la bailaora. Sin embargo, Claver Esteban asevera que:

se trata del primer texto fílmico en el que se aborda este tema en su integridad, con todos sus personajes prototípicos, [...] que como hemos ido diciendo, van salpicando las películas sin que ninguna hasta ahora tenga el mundo del flamenco y el espectáculo exclusivamente como protagonista [...] hasta *Embrujo* (1947), de Carlos Serrano de Osma, cuyas conexiones con el film de Perojo son evidentes, no volveremos a encontrar

---

<sup>86</sup> Según José Luis Navarrete esto hecho no ocurre en el original teatral de los hermanos Machado en la que está basada la obra; sino que se trata de un añadido de Orduña (2009, p. 188).

un film donde esté presente tan a las claras el mundo del espectáculo flamenco (Claver Esteban, 2012, p. 429).

En ella se da la estructura del ascenso social en paralelo del hombre y la mujer, él mediante el toreo, ella mediante el baile, herencia de *Los arlequines de seda y oro*. De otra parte, Pura, es una gitana, encarnación de Andalucía, que como *Carmen* ha sido pareja del gitano Pitoche, el cual la deshonoró como en *Malvaloca*; pero a diferencia del mito romántico, escapó de él y en Sevilla se convirtió en una famosa artista. En el otro extremo de Pura, se encuentra Pastora, la novia de Paco Quiñones, que le espera con fidelidad, a pesar de ser instada por su padre a casarse con el conde de Peñablanca y los amores del torero con la bailaora. El conflicto entre el gitano y el torero no podría resolverse de otra manera que en un duelo a muerte entre los protagonistas «no en balde nos estamos moviendo en el universo del flamenquismo en el que son obligatorias la faja, la navaja, la virilidad torera, el yo soy más macho que tú, el matonismo, la chulería y el café cantante» (Claver Esteban, 2012, p. 433).

Se decía, pues, que la obra, si bien presenta la presencia del mundo taurino, es la primera ocasión donde el flamenquismo en las tablas es presentado en su esplendor, en conjunción con el universo del toro. Este tema daría al universo andaluz como se ha visto una serie de acciones diferenciales con respecto al estereotipo; y que en lo sucesivo tendrá relevancia para la caracterología de los personajes masculinos andaluces, los cuales en el musical folclórico con protagonista femenina esta tipología se presentará casi siempre como el antagonista rival del protagonista, que será en su mayoría, no andaluz.

Pero la obra de Reyles no hay mestizaje, puesto que al fin, durante la Semana Santa sevillana, como no podía ser en otro marco, Pura quedará avocada a la soledad, Pitoche morirá cantando una saeta a la Esperanza de Triana, mientras que Paco y Pastora se unirán en matrimonio.

#### **2.5.3.3.3. Hacia la reformulación de la caracterología de la mujer andaluza: *La hermana San Sulpicio y Malvaloca***

Se señalaba anteriormente que el cine de corte andaluz estaba viviendo un proceso de reformulación en un intento de atraer o contentar a las nuevas clases burguesas andaluzas que encontraban en este tipismo andaluz una representación abyecta de su identidad, no significa esto que no se siguiese dando, sin embargo películas como *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1927) supieron encontrar ese resquicio del costumbrismo que podría agradar a las clases más conservadoras. Así mismo, en esta reformulación las dos mujeres más representativas de lo andaluz en esta década que tendrían una continuidad en las posteriores vendrían dadas precisamente, una de la mano de Florián Rey, con *La hermana San Sulpicio* y que luego sabría adecuar a la figura de la gitana en *Morena Clara* (1936) y *Carmen la de Triana* (1938); la otra de mano de Perojo con *Malvaloca* (1926); las cuales tendrían revisiones posteriores; *la hermana San Sulpicio* en 1934, ya sonora, de nuevo por Florián Rey y en 1952 de mano de Luis Lucía e interpretada por Carmen Sevilla; así como *Malvaloca* en 1942 por Luis Marquina.

De una parte, *La hermana San Sulpicio* es la historia de una joven y rica andaluza convertida en novicia, cuya alegría y salero es un bálsamo para los enfermos. Siendo novicia, durante su estancia en un balneario conocería a Ceferino Sanjurjo, médico y poeta el cual queda prendado de su gracia. Se trata de una adaptación cinematográfica de la obra de Palacio Valdés escrita en 1889 y que a tenor de lo que nos dice Claver Esteban, es una reformulación del estereotipo de mujer andaluza, un proceso que ya se ha visto en otras obras, y que en *La hermana San Sulpicio* se daría a través de una jovialidad y alegrías inherentes al carácter andaluz, pero alejadas del estereotipo de la mujer popular andaluza de corte romántico, de extracción social baja con los rasgos distintivos del lenguaje que vimos en el apartado del drama rural o la copla. Gracia que procede de respuestas prontas y resueltas, y que serían llevadas al cine por primera vez en el tándem Florián Rey-Imperio Argentina (Claver Esteban, 2012, p. 369) de ahí que Sánchez Alarcón y Ruiz Muñoz (2008) califiquen a los personajes a los que dio vida Imperio Argentina como «la andaluza resuelta» y que tal como dice la canción de Quintero, León y Quiroga «Carmen de España» creada en décadas



posteriores y que popularizaría Carmen Sevilla en la producción argentina *Requiebro*<sup>87</sup>

(Carlos Schiepper, 1955) es Carmen, sí «pero cristiana y decente»; cuya letra guarda una vindicación de la mujer española frente al mito romántico y cuya representación de *esa* Carmen se puede ver a través de la construcción que realizaron ambos en *Carmen la de Triana*; pero que no podrían entenderse esa reformulación sin el precedente de *La hermana San Sulpicio*.

La historia traza el enamoramiento de Ceferino y Gloria, ella está dispuesta a no renovar sus votos, pero por una serie de tribulaciones la novicia debe volver a Sevilla. En la novela aparecen otros tipos costumbristas como el antagonista de Ceferino, Daniel Suarez, un señorito malagueño, antiguo pretendiente de Gloria, como representante de ese nuevo estereotipo que representa el señorito chulo, aflamencado; mientras que por otra aparece el conde de Padul, también es perfilado como el noble aplebeyado, juerguista, afín a la gitanería y la juerga, conocido en Sevilla por sus excesos (Claver Esteban, 2012, p. 370). Con el esquema argumental del triángulo amoroso, una vez que se inicia ese proceso de desromantización que hemos visto en otras obras como *La copla andaluza*, el final no podría ser otro que el del matrimonio entre Gloria y Ceferino, una vez ajustadas las cuentas con Daniel Suárez.

Claver Esteban, señala la intertextualidad dada en *La hermana San Sulpicio* con el mito de *Carmen*, ya que en ambas se da la oposición binaria antagónica norte-sur a través de sus personajes, oposición que sería tremendamente explotada en la década de los cuarenta bajo el régimen franquista. Pero en la obra de Palacio Valdés la pasión romántica es sustituida por «una pasión más burguesa y comedida» (Claver Esteban, 2012, p. 369), una fascinación del norte por el sur que, como vimos describiría Chateaubriand ante el esplendor salvaje del paisaje andaluz, que se transformaría en una metáfora de la atracción ejercida sobre todo

---

87 Esta película supuso la presentación de Carmen Sevilla para el público argentino, basada en la obra teatral de Antonio Quintero y con música de Quiroga, que como se ha podido encontrar en la hemeroteca del ABC fue representada en estrenada el 19 de febrero de 1954 en el teatro Calderón de Madrid, en el papel principal de la folclórica sevillana Paloma Reyes a Amparo Rivelles, que hereda así desde Malvaloca (Luis Marquina, 1942), pero especialmente con La duquesa de Benamejí (Luis Lucía, 1949) la condición de andaluza folclórica, siendo ella madrileña y desde luego, no se trata de una cantante folclórica.



lo andaluz en Mérimée. Sin embargo, en la obra que nos ocupa ese influjo quedaría circunscrito a «la gracia, la sana alegría la que ejerce la fascinación de Ceferino Sanjurjo, por Gloria, la hermana San Sulpicio» (Claver Esteban, 2012, p. 369).

Con respecto a la versión sonora realizada por Rey en 1934, Claver Esteban señala que si bien, en su primera versión se dio mayor presencia a la recreación costumbrista, en ésta hay una predominancia de lo intimista, en los que los números musicales aparecerían al final de la obra. También señala, que el matiz religioso de la obra del director aragonés se cobraría en forma de eliminación de aspectos románticos o sexuales entre los protagonistas, así como prescinde de mostrar las piernas de Imperio Argentina en sus bailes, algo presente en la novela de Palacio Valdés. También eliminaría las alusiones al flamenquismo del original y que según las críticas de la época, incorporaría la versión precedente (Claver Esteban, 2012, pp. 470-471).

En el otro extremo se encuentra *Malvaloca* (1926), se trata de la primera obra de Benito Perojo de corte andaluz, puesto que es una adaptación de la obra teatral de los hermanos Quintero estrenada en 1912. El tema principal es de la honra, mejor dicho, el del estigma de ser madre soltera, que en el caso de *Malvaloca*, es penado no sólo con la ignominia en la que vive la protagonista, sino con la muerte del pequeño. Claver Esteban, señala que la obra de Perojo presentaba en su fotografía «un verismo documentalista inusual en el cine español» (2012, pp. 347-348), que junto al cosmopolitismo en su estilo y lenguaje cinematográfico contrasta en la obra con el tono conservador del argumento: Rosita, más conocida como Malvaloca, ha llevado una vida licenciosa para la época en la que se inspira, amante deshonorada por Salvador, y cuya fama le persigue, como en el drama rural de *La Dolores* (Feliú y Codina, 1892). Según Mariano de Paco (1971) *Malvaloca* no es un drama rural propiamente hablando, pero «la importancia de la honra y del sofocante mundo de prejuicios que provocan el drama de amor» (p. 149) conectan con esta tipología teatral y con otros personajes como los de *Rosario la cortijera* o Soledad en *Carceleras*. Claver Esteban, por su parte, señala que *Malvaloca* actúa como un «antidrama rural» o «antimelodrama», ya que si bien se inscribe al tema de la

honra, el final difiere en cuanto incorpora el perdón y la compasión, al redimirse la protagonista a través del amor de Leonardo, asturiano para más señas, compañero en la fragua de Salvador, del que Rosita se enamora y con el que terminará. Así, la trama por el cual Salvador y Leonardo van a refundir la campana de la iglesia del convento donde habría reposado Salvador en agradecimiento a sus cuidados, se va a transformar en una metáfora de Malvaloca redimida de su pecado, como Magdalena redimida por Jesús (De Paco, 2007 citado en Claver Esteban, 2012, p. 349)

Esta obra de los Quintero presenta con simpatía a la protagonista como una reformulación del estereotipo de la andaluza, más asumible para las clases burguesas que la imagen dada en la *Carmen* de Mérimée, que era tenida por una creación extranjera que exaltaba el exotismo, la libertad y el influjo sensual. Esta nueva andaluza, al igual que en *La hermana San Sulpicio*, supone una nueva identidad para el andaluz. Sin embargo, y a pesar de que el teatro de los Quintero limpie de romanticismo insertando, además, la religiosidad católica y el patriotismo en esta nueva imagen de Andalucía dada a través de la mujer; no deja de guardar ciertas conexiones con la obra del francés, en la que se da, de una parte el triángulo amoroso, de otra los polos norte/sur que desde esta década sería perpetuada en este género cinematográfico. Así mismo, en la versión de Perojo el estereotipo del hombre juerguista y aflamencado sigue dándose en la figura de Salvador, el cual representa el pasado de Malvaloca; así como en la indolencia y vagancia congénitas del ser andaluz que se presenta en el ámbito familiar que provocaría la caída en desgracia de la protagonista, con un padre borracho que incluso trataría de abusar de ella, propiciando la huida de Rosita, y una madre holgazana. Perojo, que no la obra teatral, justifica de esta manera la forma en la que actúa Malvaloca, tratando de sobrevivir como bailarina en los colmaos, mostrando de nuevo esa imagen del flamenquismo y el vicio de las tabernas, algo que también mostraría en la versión de Perojo de la obra de Blasco Ibáñez, *La bodega* (1929) en el momento en el que María Luz es acosada por una cantidad ingente de vasos de vino que se dirigen hacia ella. Según Claver Esteban, esto obedece a una crítica a las costumbres en la

película, pero que, sin embargo refuerza los estereotipos negativos sobre Andalucía (2012, p. 353). El proceso de redención con el que finaliza *Malvaloca* también pudimos verlo en *La copla andaluza* en la que ante una procesión, en este caso del Cristo de la Cruz, se consuma el final feliz de la unión entre Leonardo y Rosita. También se habla de patriotismo, un patriotismo que en la obra de Perojo se da a través de la figura de Mariquita, una anciana que conserva las medallas de su hijo, un héroe de la guerra de Marruecos, las cuales donaría para refundir la campana, una campana que al final tañe de manera metafórica y simbólica, una campana nueva, que simboliza no solo la nueva vida de Malvaloca, sino una renovada España, capaz de cicatrizar las heridas causadas por la pérdidas de las colonias americanas a finales del siglo XIX y el último resquicio que supondría la colonización de Marruecos, saldados los conflictos y revueltas que tendrían lugar en el primer tercio del siglo XX, reconquistando la región en 1927. Harto simbólico sería también en la versión realizada por Luis Marquina en 1942, en la que las medallas utilizadas, no provienen del desgarró colonial, sino que el hijo de Mariquita, es un héroe caído en la Guerra Civil, por lo que se transforma en la metáfora de una nueva España, refundida tras los horrores de la guerra que ha de perdonarse y cicatrizar la profunda escisión social que supuso el golpe de estado y el levantamiento nacional. La versión realizada por Luis Marquina, a decir de Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón (2008) está vertebrada por la copla andaluza la cual sirve como eje narrativo de los acontecimientos importantes. Así, por ejemplo, Rosita, queda marcada por una copla que sería el sino que tendría; así dicen las autoras a este respecto:

“Rosa me puso mi madre, pa’ que fuera desgraciá, porque no hay rosa en el mundo que no muera deshojá”. Después de que Malvaloca entregue a sus padres el dinero obtenido de su primera relación sexual, se inserta el primer plano de una rosa deshojada. Y este recurso metafórico sirve para destacar cómo se ha cumplido el destino que narraba la copla (Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón, 2008, p. 63).

También, señalan a la música flamenca que tañe cuando Salvador la deja o cuando le declara su amor a Leonardo, también es famosa la copla presente en la obra de los Quintero por la cual Malvaloca expresa su deseo de cambiar de vida: «Merecía esta serrana/que la fundieran de nuevo/ como funden las campanas»(Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón, 2008, p. 63).

#### **2.5.3.3.4. La gitanas andaluzas: *Morena Clara*, *María de la O* y *Carmen la de Triana***

Como se ha visto, el proceso de reformulación del estereotipo de la mujer andaluza en la década de los veinte tiende al aburguesamiento y dulcificación de las características que definieron a la mujer andaluza durante el romanticismo. Por otra parte, la presencia de las gitanas, herencia de *Carmen* como la quintaesencia de la mujer andaluza exótica y temperamental. En la década de los treinta ocurre otro tanto con el tipo de la gitana en un proceso de desromantización del mito que se iniciaría en décadas anteriores y que en esta década ya quedarían circunscritas dentro de la una corriente conservadora y religiosa que daría como resultado la explotación del tipo durante el periodo autárquico de la posguerra española, bajo una perspectiva más conservadora. *Morena Clara*, *María de la O* y *Carmen la de Triana* son tres filmes que sirven para ejemplificar tanto las tramas como la utilización de lo gitano dentro del musical folclórico costumbrista; ya que, además dos de ellas serán readaptadas durante el régimen franquista, sirviendo de comparativa entre la representación que se hace de estos personajes femeninos entre el periodo republicano y el periodo dictatorial.

La primera de ellas es *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), sobre ella aseveran Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón (2008): «la representación que se hace del personaje femenino principal y la importancia de las canciones como eje central del argumento se constituirán en dos de las claves del cine de tema andaluz durante el franquismo» (Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón, 2008, p. 58). Es decir, sienta unos precedentes que se repetirán a lo largo del musical folclórico costumbrista de tipo andaluz.

En *Morena Clara* encontraremos de nuevo a la pareja establecida entre Florián Rey e Imperio Argentina, representa uno de los mayores éxitos de Cifesa, junto a *Nobleza*

*Baturra* (1935) también de la pareja artística. Se trata de una adaptación de la comedia de Antonio Quintero y Pascual Guillén a la cual se le habrían añadido canciones compuestas por Rafael Martínez y Juan Mostazo, especialmente creadas para la obra bajo las indicaciones de Florián Rey. Apesar de que los momentos musicales son escasos, estos se articularán en dos formas; en primer lugar, como «monólogos escénicos» en los que la narración se detiene creando una atmósfera sentimental en el que se definirá el estado de ánimo y psicología del personaje; en segundo lugar, como una irrupción de la espectacularidad dada por el canto y el baile, a través de «una puesta en escena supeditada a la estructura rítmica» (Benet, 2012, pp. 101-102). Fórmulas que se seguirán repitiendo en toda la historia del género; en especial, los monólogos escénicos en el que la protagonista canta o baila como medio de expresión de sus sentimientos.

*Morena Clara* presenta un argumento en el que una pareja de hermanos gitanos, Trinidad y Agustín Marqués, llamado Trini y Regalito, que en consonancia con la representación prototípica del estereotipo, en un primer momento se nos presentan mediante una estafa. En «La Venta de los Plátanos» «la alegría de los Ingleses» tal como reza en su cartel, Regalito ha convencido a Trini para realizar un ardid por el que estafar al ventero con sus propios jamones. Tras ello, los gitanos son apresados y juzgados en Sevilla por el severo fiscal Enrique Baena, el cual manifiesta claramente su oposición a los gitanos a los cuales califica como «enemigos perpétuos de la sociedad» incluso manifiesta la vagancia y engaños congénitos de la raza cuando asevera que «si el delincuente es gitano, el delito obedece siempre a un mandato de su rebelde constitución moral», toda la gracia, hermosura, exotismo y sensualidad de la gitana son puestos al servicio de una intención delictiva; es pues el retrato de las gitanas románticas como *Carmen*. Así pues, al final, tras ser instado por la defensa de la pareja, expone que si alguna vez algún miembro de esta raza le hubiera pedido ayuda, él habría abierto las puertas de su casa; es decir, no se trata de prejuicios raciales; algo que no es cierto del todo cuando una vez puestos en libertad, la pareja se personan en la casa del fiscal durante una fiesta dada por su madre con motivo de las Cruces de Mayo. La gitana, que tomando al pie de la letra lo que el fiscal diría en su

juicio, le recordará lo dicho y así como apela a su caridad y a la de su madre, a la que le resulta muy graciosa, consiguiendo el objetivo; ser recogida por estos en su casa.



**Fig. 5. Miguel Ligeró e Imperio Argentina como la pareja de gitanos de *Morena Clara* en su presentación. Fuente: *Morena Clara* (Florián Rey, 1936)**

De la mano de Trinidad nos iremos enterando de los entresijos de la familia, Rafael, el hijo pequeño de la familia, el tipo de señorito aflamencado que pasa el tiempo entre tabernas y que siempre está escaso de dinero; a infidelidad de Don Elías, con la presencia de la ex amante y su hija natural en la casa pretendiendo chantajearle o el intento de compra del fiscal por parte Rosales, que no deja de introducir dinero en la casa de manera ilícita; siendo todos estos problemas solucionados con la inventiva de la gitana y la alusión a la hechicería y brujería inherentes al tipo gitano, que en el filme de Rey suponen una autoconsciencia por parte de la protagonista del estereotipo, el cual es utilizado de forma irónica; como también se da al principio de la cinta cuando asegura al ventero, el cual no pone en duda, que está ahí para cantar y bailar para unos ingleses, lo cual dota de verosimilitud a la mentira contada «Este primer momento configura a una protagonista no solo desamparada, graciosa o ingeniosa, sino totalmente consciente de la imagen estereotípica asociada con su etnia, cuya representación consciente muestra la superficialidad



de tal asunción» (Moreno Díaz, 2015, p.p. 64-65). Así Claver Esteban expone:

Al final, para esta gitana que es como la falsa moneda [a la cual referirá en monólogo y posteriormente cantará], el dinero no significa nada, sino solo el amor. Un amor que consigue al final cuando Enrique comprueba el alma pura que se encuentra detrás de esta gitana, oscura por fuera pero blanca por dentro, y cómo tan hábilmente ha contribuido a solucionar los problemas de la familia y a evitar que se introduzcan desorden en ella (Claver Esteban, 2012, p. 482).

Con respecto a los estereotipos, huelga decir que Regalito es presentado como ese gitano vago, pendenciero, embaucador y flamenco que ya se estaba presente en la literatura romántica y en los libros de viajes, frente a la imagen del gitano, la de la gitana se presenta como más positiva; aunque todavía presentaría rasgos como la gracia presente en las prontas respuestas, temperamental y seductora, pero decente y honrada como manifiesta, por ejemplo en el juicio diciendo que es «soltera y mocita porque soy muy exigente» o cuando Rafael le deja caer que ella podría tener lo que quisiera, asevera que «*pa* eso tendría yo que perder *toa* la *vergüensa*». Así como a través de sus acciones, en las que en un principio, aunque ayude a su hermano en el fraude al ventero, no parece muy dispuesta a ello; lo cual le llevaría a manifestar posteriormente en la casa del fiscal «que no quiero delinquir». Así mismo cuando Regalito aparece borracho junto al fiscal, con el que se ha ido a celebrar el ingenio por el que ha resuelto el problema de la hija natural de Don Elías, le da una paliza, por haber bebido, reprendiendo también al fiscal, que la piropeará cual flamenco en un ardid para ver si le queda algo de los rasgos gitanos. Estas cualidades de la honradez y decencia se manifiestan en otros personajes de la filmografía de tema andaluz realizada durante la etapa franquista como Colorín, Canelita o los personajes que encarnaría Lola Flores en décadas posteriores (Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón, 2008, p. 60). De hecho, Lola Flores también interpretaría a Trinidad Marqués en la versión realizada en 1954 por Luis Lucía, la cual si el personaje interpretado por Imperio Argentina se define como honrada, la de Lola Flores redunda aún más en

esta característica; ya que si bien, en la primera la gitana actúa como un sujeto activo dentro de la narración; en la segunda será un sujeto pasivo, en la que el destino previsto por una maldición gitana será el operante de las desgracias de Trini.

Rafael, el hermano del fiscal, sería otro de los representantes del flamenquismo, siempre con deudas de tabernas, juergas gitanas y flamenquerías, incluso el padre Don Elías aparece algo díscolo a través del *affair* con Doña Juana y la madre gusta de las fiestas flamencas y de la gracia de la gitana. De hecho, un rasgo curioso son los tres niveles de lenguaje utilizados en la obra; de una parte se da el castellano, utilizado por Enrique, así como por los miembros del juzgado —jueces y defensa—; un segundo nivel, en el que se utilizan los rasgos dialectales del andaluz, pero sin caracterología vulgar, es el utilizado por Rafael, Don Elías y Doña Teresa; y un tercer nivel es el lenguaje vulgar en clave de humor utilizado por Trini y Regalito.

Claver Esteban (2012), encuentra en el uso de las rejas por parte de Florián Rey, una metáfora en la que éstas funcionan como una separación entre el mundo de la inclusión y el mundo marginal; dentro de la casa, pues se establece el discurso inclusivo del mestizaje, a modo de reseña en la que si el payo está por encima del gitano, todos los problemas dados en la familia; mentiras y fraudes sintomáticos no solo de la clase gitana, sino también de la paya, equiparándose al final.

De hecho, otra de las diferencias entre las dos versiones es el espacio utilizado, si bien en la primera, prácticamente la totalidad de la obra transcurre en la casa del fiscal, a excepción de la venta, donde sucede el robo, el juzgado y una taberna donde Regalito y Enrique irán a tomar unos vinos; en la segunda, también es presentado el escenario de Trinidad, es decir, su cueva y el poblado gitano de Dos Hermanas donde viven.

Además, se produce un lavado de cara en tanto en cuanto a las figuras protagonistas de la obra, la gitana que demuestra mediante palabras y acciones que es honrada, pura y de alma caritativa; pese a su temperamento, su clase social baja, analfabetismo e incultura, manifestada a través de los rasgos del lenguaje como al principio cuando sentada en el mojón de la carretera pregunta a su hermano



que qué pone y éste dice «A Sevilla 15 milímetros», exclamando ella «¿Aún *fartan* 15 milímetros *pa* llegar a Sevilla?», lo que pone de manifiesto que no sabe leer, además de el uso de milímetros por kilómetros, también con respecto al uso del lenguaje se puede añadir que abundan los retruécanos, los juegos de palabras y las frases hechas; así como la metátesis «probe», el trueque de la letra ele por la ere y otros rasgos ya vistos en el lenguaje vulgar de factura culta utilizados en el drama rural. Se trata pues, de esa «morena clara» del título, que es morena por fuera y blanca por dentro. En su caracterización externa también se irá suavizando el estereotipo, en cuanto pasa algún tiempo en la casa, dejará de lado el típico traje de gitana, aunque el peinado con el típico caracol y las flores en el pelo seguirán presentes. También la figura del fiscal irá transformándose poco a poco ante el salero y la gracia de la gitana que ha resultado ser una bendición para su familia.

En ocasiones, las tramas de este género presentan el mito de Pigmalión, en el que el protagonista masculino, representante de la clase social alta, de origen Vasco o del norte de España trata de modificar los elementos andaluces, terminar rendido ante los encantos de la protagonista femenina andaluza –y el folclore andaluz–, cuando en un principio rechaza toda relación con el mismo ensalzando las virtudes de la alta cultura, produciéndose una *popularización* de la clase alta<sup>88</sup>. Labanyi propone que este modelo obedece a esa hibridación en la que se ensalzan los valores del Sur frente a los del Norte de España (Labanyi, 2000), ya que lo único que parece ser aceptable al final es justo el cante y el baile como acción diferencial.

Este hecho estará más presente en la versión de *Morena Clara* (1954) realizada por Luis Lucía. En ella, hay una preponderancia de la figura de la gitana frente a la versión de Rey, mucho más coral. La versión de Lucía eliminaría gran parte de los conflictos acaecidos en la versión previa, como por ejemplo, la figura de Rafael ya no aparecerá, ni la trama de la hija natural de Don Elías, ni el intento de soborno de Rosales. Lo que sí se da en ella es precisamente, es el mito de Pigmalión, guardando íntima conexión con

---

<sup>88</sup> Por ejemplo, en *Tórbellino* (1941) esta subversión se da hasta tal punto que al final de la película, Estrellita Castro en una ventana enrejada guía a Manuel Luna en la pose y el atuendo que debe llevar para cortejar a una andaluza como ella.

la obra de Bernard Shaw *Pygmalion* (1913) en la que un profesor de fonética adoctrina a una florista, cuya lengua es vulgar. En este sentido la obra de Lucía, parece una revisión del mito a través de la españolada, ya que de una parte elimina las tramas secundarias presentes en la versión de Rey y que supone una equivalencia de clases sociales; de otra da supremacía al adoctrinamiento de Trinidad por parte de Enrique, el fiscal, en cuanto éste quiere eliminar todo rastro de gitanismo, enseñándole ciencias y tratando de que aborrezca la música flamenca, privilegiando el gusto por la ópera. Queda, así pues, la trama constreñida al experimento realizado y a la trama amorosa entre ambos, cuyo desenlace, no presente en la obra de Quintero o de Rey, impone el sacrificio de la gitana a abandonar al fiscal, al saber que esto está causando un perjuicio a su carrera, ya que por mucho que lo intente no es capaz de dejar de ser lo que es, gitana; gran diferencia con la obra de Shaw y que sin embargo exalta aún más esas cualidades innatas del gitano, no siendo una condición social sino algo inherente a la raza. No obstante, el proceso de inmersión en el gitanismo por parte del fiscal ya se ha producido, revelándose al final como un enamorado que es capaz incluso de vestirse de gitano para buscar a Trinidad en la comunidad, proceso que se iría produciendo poco a poco a través del cante y el baile exhuberante de la gitana.



**Fig. 6.** Popularización de la figura del fiscal ataviado de gitano en la cárcel con Trinidad al final de la cinta. Fuente: *Morena Clara* (Luis Lucía, 1954)

Según Labanyi el modelo de la folclórica republicana y el del primer franquismo diferirán en que el primero se presenta como un «cine popular (que reivindica a las clases populares) [y el segundo como modelo de] cine populista (que incorpora a las populares, pero sin dejar de exaltar sus valores)» (Labanyi, 2004, p.6), los valores a los que hace referencia la antropóloga son los valores del régimen.

De ahí que ambas versiones de un mismo tronco común, la obra de Quintero y Guillén *Comedia en tres actos y un juicio oral* (1935) supongan un modelo distinto de gitana folclórica, que aunque guardan íntimas conexiones como pertenencia a la etnia con el cante y el baile como acción diferencial inherente a la raza o la honradez, casi extrema en el caso de la versión de 1954, en la cual Trini insta constantemente a Regalito a que trabaje, vanagloriándose constantemente de lo honrada y decente que es; sin embargo, la primera posee una autoconsciencia del estereotipo que representa y que utiliza en beneficio, tanto propio como ajeno, es esa conciencia dividida que creada en el seno del colonialismo y del que tanto colonizadores como colonizados son conscientes (Bhabha, 1997). Mientras que la segunda, menos compleja, siendo además sujeto pasivo de los hilos que mueven los ancestros de ambos protagonistas, se presenta como un modelo del gracejo andaluz revisado por el ideario del nacionalcatolicismo, una clase de inmovilismo social que se hace patente y que para que pueda darse la feliz unión deberá ser el hombre el baje su estatus, porque finalmente la protagonista femenina es exaltada con todos los valores puramente españoles.

Un elemento importante de la obra de Lucía es el prólogo en el que se inicia el conflicto entre la pareja y que precisamente hace que sus personajes sean sujetos pasivos y no activos. Un prólogo que presenta de manera tan estereotípica que resulta paródica el origen del pueblo gitano en la que se puede ver una escena de un faraón egipcio<sup>89</sup>, Ramsés, bailando flamenco que tiene que huir, terminando durmiendo debajo de un puente, lo cual dice el narrador pasaría a través de la genética y que terminarían desperdigados; de ahí nos traslada a Hispalis, en la Bética romana, en la que ya

---

<sup>89</sup> Durante mucho tiempo se creía que el pueblo gitano procedía de Egipto, de ahí la denominación de *egipcianos*

habría gitanos pidiendo a los patricios y diciendo la buenaventura y robando los caballos. Tras ello, el narrador, traslada la acción a la Edad Media, momento en el cual señala los diferentes trabajos de este pueblo, como el trabajo en la fragua, la cestería, esquiladores y luego dice «gitanos en general» mientras se ve a uno de ellos durmiendo con una abeja en el pie, al cual pica y comienza a cantar al lo cual señala «y así fue como nació el cante jondo, oooooole», tras ello funde a negro y dice «y como aún no se habían inventado los espectáculos folclóricos, las gitanas guapas tenían que dedicarse a las labores propias de su raza» mientras se ve a Lola Flores ataviada cual zíngara, moviendo las manos sobre una redoma. Es decir, esta secuencia hace alusión a la hechicería y brujería con la que se gana la vida la gitana Trinidad Vargas y que la llevará ante el juzgado, maldiciendo al fiscal, Don Lope y que mediante estas hechicerías lograría no solo zafarse del cepo, sino irse con provisiones y con la venia del tribunal. Esta maldición es la que se hará patente en la historia entre Enrique y Trinidad, en la que estos ancestros juegan con los destinos de sus sucesores, será el espíritu de la gitana la que ponga frente a la descendiente la mata de melones, primero, y luego los jamones para que los robe y así acabar en el juzgado, ya que Trinidad es muy honrada, tal y como iba diciendo por el camino de Sevilla cuando iba a buscar trabajo con Regalito, en este caso su tío —interpretado, de nuevo, por el actor Miguel Ligeró—; ya que a ella eso de las hechicerías gitanas no se le dan bien. Así, por ejemplo se refiere Navarrete Cardero con respecto a la gitanesca en los estereotipos andaluces, en referencia a *María de la O* (Francisco Elías, 1936) que analizaremos ahora y que está en clara conexión con el modelo de gitana folclórica que Labanyi encuentra en el cine durante la II República:

Espectáculo, turismo y comercio cobran en el siglo XIX un auge especial, produciéndose una estrecha relación entre ellos. El color local se profesionaliza y se comercializa, se convierte en negocio. Los viejos héroes de los romances vulgares y del cancionero español, que alimentan a la españolada, se convierten en moneda de cambio, en el sentido literal de la expresión, cumpliendo, irónicamente una función parecida a la del gé-

nero cinematográfico de la española en su vital papel de regenerador del cine español (Navarrete Cardero, 2009, p. 156)

El uso de la música también difiere en ambas producciones, mientras que en la primera las canciones se utilizan como momentos de exaltación dramática de los sentimientos de la protagonista, salvo el tema «échale guindas al pavo» que será el pretexto utilizado por la pareja de gitanos para colarse en la fiesta, así como hay presentes secuencias estilizadas procedentes del musical hollywoodiense; en la segunda la música está restringida al experimento llevado a cabo por el fiscal, en el que obliga a Trini a cantar y bailar con la intención de que la gitana aborrezca el flamenco, quizá el mayor momento de exaltación de la gitana a este respecto es cuando interpreta el tema «Morena clara», todo un *speech* de lo que su persona representa.

*Carmen la de Triana*, por otra parte, es una adaptación de la novela de Mérimée, pero especialmente de la ópera de Bizet, ya que elimina de su argumento el papel del turista, centrándose en la historia que contaría José Navarro. La acción se sitúa en Sevilla, en 1835; Carmen, gitana trianera va al cuartel de dragones a visitar y llevar tabaco al torero Antonio Vargas Heredia, preso por defenderla en una pelea. Allí conoce al brigadier José Navarro, que la ayudará a entrar en la prisión, quedando impresionado por ella. Esa noche, acude al café del Mulero a verla cantar y bailar; donde tiene lugar una reyerta entre Carmen y otra gitana que trata de seducir al brigadier. El resultado del rifirrafe es el apresamiento de la protagonista, siendo José el encargado de llevarla hasta el cuartel; pero por el camino Carmen seducirá al soldado, pasando la noche con él y librándose así de la cárcel, lo que supone una pena de prisión de dos años para el mismo y la degradación dentro del cuerpo militar. Sin embargo, mientras es trasladado al penal, la carreta donde viajaba es asaltada por una cuadrilla de bandoleros/contrabandistas y es secuestrado por mandato de Carmen; convirtiéndose en uno de ellos y no sin reticencias. Mientras tanto, Antonio Vargas Heredia ha salido de prisión y los contrabandistas están planeando un asalto con la ayuda de José y su conocimiento del cuerpo de

dragones; así mismo éstos le están buscando por prófugo y Carmen ve en las cartas en negro destino que le depara a su amado y va a visitar a una bruja gitana que le dice que «el hombre que ve morirá por tu culpa» mientras en la redoma se muestra la cara de Don José; de nuevo el tema del destino inexorable que persigue a los protagonistas.

Finalmente, se da el enfrentamiento entre los contrabandistas y los dragones del cual resulta gravemente herido José, mientras Carmen canta de nuevo «Los Piconeros»; ella atemorizada ante el horrible destino, acude a verle, y ahí, en su delirio militar y su degradación, se hace consciente del daño que su amor le ha supuesto y decide abandonarlo y buscar de nuevo la vida en los tablaos lejos de todos.

José, ante la traición que le presupone a la gitana, se marcha a Sevilla para pagar su deuda con la justicia, pero por casualidades del destino que rige a estos personajes, se encuentra con el torero Antonio Vargas Heredia con el que mantiene una disputa por la gitana, siendo ésta la que impondrá la paz entre ambos, privilegiando al torero para salvar la vida de José, que se marcha pero no antes de ser advertido por la muchacha de que los dragones le están buscando y los contrabandistas van a volar un puente para acabar con ellos.

Hay una corrida en Sevilla, en la que participa Antonio, allí está Carmen vestida de maja goyesca en primera fila, mientras José observa desde más arriba, con la intención de vengarse del torero, pero el toro será el que ejecute su venganza, sufriendo una cogida, como se ha visto en tantos relatos hasta el momento.

José, es de nuevo avisado, esta vez por uno de los contrabandistas de que van a volar el puente al paso de las tropas, así el ex soldado, para restituir su honor parte a avisar al escuadrón, no sin resultar herido de muerte, siendo restituido y enterrado con honores por el acto heroico y patriótico llevado a cabo, mientras Carmen contempla desde las rejas, cumpliéndose así el aciago destino premonitor que la bruja le mostrase.

Claver Esteban, señala que en *Carmen la de Triana* se produce una purga de todo lo romántico que poseía la obra «sustituido, suplantado y desplazado por rancios valores de nuestra España conservadora, de nuestra más arcaica tradición, como



la exaltada religiosidad [...] y el concepto del patriotismo y del honor» (Claver Esteban, 2012, p. 509) como el final de José, representante de ese patriotismo o la secuencia de la muerte del torero en la que Carmen le canta al cristo de la capilla en la que yace el cuerpo de José, una versión de la canción «Antonio Vargas Heredia» que ya cantaría en el mesón cuando José le pregunta por el preso al que quería visitar y ella lo explica a través de la copla; y que mantiene una íntima conexión con los romances escritos por Federico García Lorca y publicado en el *Romancero gitano* (1928): «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla» y el de «Muerte de Antoñito el Camborio»; por lo que ya desde este propio imaginario se viene definiendo una imagen del gitano desde las élites. Así pues, según Inmaculada Sánchez, María Jesús Ruiz, et al. (2008) la construcción del mito de *Carmen* pasa en esta etapa por el proceso estereotipificación donde se mantienen los rasgos de exotismo y sensualidad pero a la que se le han segregado sus rasgos más amenazantes como la rebeldía y foltaleza, presentes en la novela original. Por otra parte, en esta versión, la gitana no es cigarrera, sino, ante todo es presentada como artista, de ahí que casi todos los números musicales se den en el entorno de las tablas, a excepción de algunos momentos como el ya señalado de la muerte del torero o el de la secuencia en la que seduce a José a orillas del río Guadalquivir, que actúan, al igual que en *Morena Clara* como monólogos de exaltación de los sentimientos. Así, se dará en la cinematografía del musical folclórico que la pertenencia de estos personajes al mundo artístico favorece la inclusión de elementos musicales en los filmes; no obstante, esto se convertirá en una particularidad del estereotipo andaluz femenino, la expresión de los sentimientos a través de la música, como por ejemplo se ha visto en *La hermana San Sulpicio*, cuyo personaje protagonista es una monja, manifiesta «el temperamento resuelto y la jovialidad de este tipo de personajes femeninos [que] se canaliza a través de la música» (Ruiz Muñoz & Sánchez Alarcón, 2008, p.44).

Si hasta ahora hemos visto que el personaje de la gitana presenta el rasgo de la comicidad, incluso siendo *Carmen* un melodrama, en *María de la O* de Francisco

Elías, por el contrario señala Navarrete Cardero (2009) se elabora un tratamiento más serio de personajes y argumento que en obras como *Morena Clara* (Florián Rey, 1936) en la que la comicidad es palpable durante toda la obra; dándose en ella los mismo elementos de gitanismo, flamenquismo y la mezcla entre lo gitano y la clase superior que ya se ha visto en otros filmes. Sin embargo, José Luis Navarrete expone que en *María de la O* «frente al ardid de la comicidad como conector popular, el filme de Elías hace de la seriedad aplicada al tratamiento de los hechos su mejor arma. En definitiva, se trastoca la comedia por la tragedia» (Navarrete, 2009, p. 155). Esto no presentaba una novedad en lo cinematográfico.

*María de la O* (Francisco Elías, 1936) se centra en el tema dicotómico del amor-dinero y su relación con la honra; María de la O, la cual no es su nombre verdadero sino Angustia, es una hija mestiza entre una gitana y un pintor payo, Pedro Lucas; su tragedia viene heredada desde que quedase huérfana de madre al ser asesinada por su antiguo amor gitano, y su padre en venganza acabaría con él, teniendo que huir al extranjero y quedando ella al cuidado de su tía, Soleá «la Itálica» que pasará a ocupar el rol de madre. Pasados los años, María de la O es una gitana del Sacromonte que vive de bailar ante los turistas que visitan la ciudad y que instada por su madre putativa mantiene una relación con el torero Pepe Mairena, aunque está enamorada del gitano Juan Miguel. Como en la copla, María de la O tendrá que decidir si quiere mantener una relación por dinero con un payo o por amor con uno de su misma condición social.

En ella, como en *Los arlequines de seda y oro* se establece una relación casi incestuosa entre el extranjero Mr. Moore, un pintor que en un principio intercede en nombre del gitano Juan Miguel quiere hacerle un retrato que resulta ser su padre, aunque ella lo desconoce y accede a marchar a su casa de Sevilla; lo que provoca en ella un desasosiego ante la imposibilidad de la ejecución amorosa con el pintor y provocando los celos de Juan Miguel, que instado por el torero canta la copla que da nombre al filme y que deshonra la imagen social de la gitana.

Por tanto, no hablamos de diferentes elementos, sino de distinto tratamiento y



uso de los mismos. El gitanismo, el flamenquismo, el extranjerismo, la gracia, el salero y un sinfín de condimentos españolados están igualmente presentes pero, ahora, la españolada se tiñe de tragedia para mostrarnos cómo el pueblo llora.

*María de la O* cuenta con una versión posterior realizada por Ramón Torrado en 1958, como en *Morena Clara* nos encontramos ante una simplificación argumental de la que se eliminan muchas de sus tramas principales, como la relación incestuosa entre Mr. Moore y la gitana. En este caso, Lola Flores interpreta a la protagonista, la alegría de su familia, gitanos nómadas y prometida con uno de los de su clase, Miguel, que siempre la acompaña a la guitarra.

La cinta abre con un señorito que es disparado y dejado por muerto al borde de un camino, y es encontrado por la familia de María de la O. Así, en este caso, la caracterización del gitano se revela como positiva, en la que la familia acoge y cuida al herido, no sin manifestar cierta cautela por la Guardia Civil, que en caso de encontrarlos podrían apresarlos, pensando que han sido ellos.

Con esta situación, el drama está servido, el señorito al despertar y recuperarse requiebra con piropos y regalos a la gitana, se trata de Luis Suárez, terrateniente del lugar. Así, comienza a enamorar a María de la O hasta que la que termina convenciendo de que abandone a su familia y huya con él, la seduce con promesas de matrimonio y riquezas, y tras un periplo por diversos lugares de Europa, vuelven a su cortijo. Pero al llegar allí se percata que la realidad es muy distinta, Luis no tiene intención de casarse con ella, de hecho él estaba prometido con la hija de otro terrateniente vecino y prima suya, Mercedes. Será ella la que le recuerde su compromiso con su clase social, con ella misma y con su madre muerta. Una vez convencido, decide repudiar a María de la O, pero no es capaz de decírselo él mismo, por lo que recurre al administrador de la finca para que intente disuadir a la gitana de que se marche y que no se case con él. Por otra parte, el abuelo de María de la O, al cual le ha dicho que estaban casados, se entera de la realidad y en un intento de salvaguardar la honra de su nieta, le dispara. Luis, con su último

aliento se congracia con Dios y con María de la O a la que le pide perdón y le deja el cortijo en herencia, pero ella lo deniega, no puede volver con los suyos.

Así que tras una elipsis temporal, Miguel llega a Écija y en una taberna encuentra a María de la O en compañía de otros hombres y tras una charla en privado la maldice y la repudia ya que por su culpa, su abuelo está en la cárcel, ya que tras disparar al señorito, se entregó a las autoridades. Sin embargo, en ese momento actúa María de la O que canta su canción, como un monólogo escénico de su sufrimiento. Miguel se marcha, pero no puede olvidar la canción de la gitana y su desgarró, así que decide volver con ella fundiéndose en un abrazo final de reconciliación.

Esta segunda versión, a diferencia de la primera, hace más hincapié en el universo gitano y los valores morales patriarcales tal como obedece al nacionalcatolicismo. De una parte, encontramos el nomadismo del gitano, incluso se presenta una boda gitana dentro de la propia historia, motivo por el que todos van hacia Granada al principio del filme. Los valores familiares vienen representados a través del abuelo y patriarca, siendo el que decide sobre llevarse al señorito y curarlo, reprende a Miguel cuando intenta robarle la cartera mientras está inconsciente, devolviéndosela después. Así como manifiesta que las gitanas honradas no se dedican a las tablas prohibiéndoselo a su propia nieta, de ahí que al final ella pague su deshonor viviendo de su arte y no volviendo con su familia, pero que, al igual que en *Malvaloca*, quede redimida por el amor de Miguel, con la unión feliz. La mentira del matrimonio entre Luis y María de la O reclama una venganza de sangre que él mismo ejecutará, pero es tan honrado que se entrega a las autoridades. María de la O, a pesar de haberse rebelado contra los deseos de su familia y su condición, no cede ante las presiones de Luis hasta que no estén casados, aunque su honra ya esté en entredicho, por la fuga, contraviniendo las leyes de su raza, así como por la mentira de la boda. Por lo tanto, se hace hincapié en los valores morales positivos que podía representar la etnia gitana, más que en los peyorativos de la indolencia o la vagancia como sí ocurre en *Morena Clara* a través del personaje de Regalito.

Como también ocurre en *Morena Clara*, el estereotipo de la gitana y el turismo es más acuciado en la primera versión que en la segunda, son más autoconscientes del mismo; mientras que en la primera la protagonista se gana la vida entre cuevas y tablaos, con deseos de aspirar a un hombre rico instada por la alcahueta de La Itálica; en la segunda abandona su hogar por amor, aunque también por el deseo de riqueza. La caracterización del personaje pasa del atavismo racial en el ambiente familiar, a la modernización en su indumentaria, ya que, incluso, Luis cuenta a su administrador, que es una señorita de Sevilla y no una gitana; sin embargo como dice el refrán «el hábito no hace al monje» su comportamiento en la ciudad revela ciertas características de su etnia, como en el salón de baile, momento en el que se quita los zapatos porque se siente incómoda o no sabiendo comer espaguetis en un restaurante supuestamente en Roma. Pero el momento revelador de su condición, será en el cortijo, cuando cante, provocando la ira del señorito; ya que es un secreto que poco a poco se irá esparciendo como un rumor, que su esposa es gitana y no la señorita sevillana que él ha dicho que es. El inmovilismo social no permitiría a un personaje de su condición social contraer matrimonio con uno de clase inferior, como bien se encarga de recordarle Mercedes.

Por otra parte, el perfil de Luis es muy marcado en cuanto al señorito chulo: mujeriego, de ahí que le pegasen un tiro al principio del filme, en venganza por alguna deshonra; él mismo expresa que siempre ha andado con gitanos, gusta del flamenquismo y la juerga; aunque todas estas acciones no aparecen sino que son verbalizadas en distintos momentos de la cinta.

Otra de las diferencias es la canción a la que da título la obra y en la que se inspira. Mientras que en la primera es una coplilla que canta Juan Miguel por el despecho que siente y es cantada en tercera persona, deshonrando con ella a su amada y sirviendo de eje argumental para toda la estructura de la obra. En la segunda, es cantada por la propia protagonista en un tablao, en primera persona a modo de monólogo escénico.

Por último, queda reseñar que si la ambientación y los escenarios en la película

de Elías tiene un tinte más naturalista, con paisajes naturales; la película de Torrado muestra, como en su obra ya mencionada *Estrella de Sierra Morena* (1952) una estética de decorado donde los azules y rojos también aparecen muy marcados al principio del filme; dotando de mayor teatralidad al relato.

#### 2.5.3.3.5. El mundo del majismo dieciochesco en el musical folclórico



Fig. 7. Lola cantando al oficial francés por las calles de Cádiz. Fuente: *Lola la piconera* (Luis Lucía, 1951)

En estos filmes el tiempo mítico en el que se enmarcan sirve de pretexto para, de nuevo, encontrar melodramas como *La lola se va a los puertos* (J. De Orduña, 1947) adaptación libre de la obra teatral de tipo costumbrista de los hermanos Machado, con canciones de Quintero León y Quiroga en la que el mundo del majismo, la copla, el drama rural y el toreo se dan cita en esta cinta que pretende ser un homenaje a la obra de los dramaturgos andaluces. Federico Bonaddio (2003) explora la intertextualidad entre la versión realizada por

Orduña en 1947 y Josefina Molina en 1993. Con respecto a la versión de Orduña, que es la que nos atañe, señala que el director explora más la faceta de cantaora que de mujer. De hecho, la obra, explora la simbiosis entre la cantaora y el guitarrista, un mundo que abandona por amor a Pepe Luis y al que tendrá que volver, siempre de la mano de su inseparable Heredia en una gira por América; tras descubrir que su amor es imposible y que debe estar con su antigua prometida, de misma condición social.

Estos filmes en los que se alude a un tiempo remoto funcionan dentro del ideario franquista como baluartes de la unidad española, así en este caso de *La lola se va a los puertos*, como bien ha señalado Bonaddio, el folclore es utilizado como defensa ante las agresiones extranjeras, de ahí que se asocie la decencia y la pureza al mito de la españolidad y que Juanita Reina, por su asociación con la Virgen de la Macarena, de la cual era cofrade fuera de las pantallas: «reina de la vida real se asoció con honestidad, buenas costumbres y la decencia» (Bonradio, 2003, p. 7), así como su apodo «Carita de Macarena»; no es de extrañar que para el momento en el que se produjeron estas cintas, se encontraran en ella el exponente de la majestuosidad en la escena, la decencia y la defensa de lo español. Tal como ocurre en otro de sus filmes *Lola la piconera* (L. Lucía, 1951).

En este caso se trata de una adaptación de la obra teatral de José María Pemán; ambientada en el Cádiz de la Guerra de la Independencia en la que también se observan una suerte de mezclanza entre el musical folclórico, la heroína española frente a la invasión extranjera, los triángulos amorosos y el mundo del contrabandismo/bandolerismo. *Lola la piconera*, simboliza, al igual que en *La Lola se va a los puertos*, un baluarte del cante andaluz, ambientados en el siglo XIX y a la mujer andaluza como baluarte de lo español frente a lo extranjero, así por ejemplo, dice al francés «Pa mi no hay franseses ni blancos ni fraseses negros, pa mi sólo hay eso, esos que tiran bombas sobre Cádiz [...] habla Lola la piconera ná má, española hasta el deo chico del pié y antifranchute hasta el último pliegue de la enagua po no citá otro lugá má escondio».

Pero si en la primera hay una clara herencia del drama rural con la estructura entre la cantaora, el cacique malvado, su hijo, el señorito; aunque en este caso no presen-

ta los rasgos negativos, ya que se encuentran encarnados en su padre D. Diego. Así como las figuras de Heredia, compañero fiel de Lola y la prometida de José Luis. En la segunda, la triangulación viene dada por el amor de la cantaora entre un antiguo amor que ahora está al servicio de las huestes napoleónicas y uno de los guerrilleros antifranceses. Mismo caso se dan en *Venta de Vargas* (E. Cahen Salasberry, 1959), en este caso interpretado por Lola Flores, en el que el trasfondo histórico, sirve más como pretexto para el melodrama, entre el guerrillero español y el oficial francés. En ambas se da la materialización de España en los personajes femeninos, ya que se sacrifican por la patria, a pesar de sus sentimientos, pero a diferencia de *Lola la piconera* en la que la protagonista muere por su patria a manos de los franceses, traicionada por el alcalde; sin embargo, en *Venta de Vargas*, Dolores se salva en el último momento, gracias a la bravura de los oficiales españoles que atacan la sede de los franceses donde está presa y sentenciada a muerte, encontrando al final al alcalde muerto, sobre el que pesaba el título de *afrancesado*, redimido en la lucha por la patria.

#### **2.5.3.3.6. Hibridaciones y la idea imperial de Hispanidad**

Si el mundo del majismo dieciochesco estuvo al servicio de la patria, encarnando en sus protagonistas femeninas los baluartes de lo español; también se hace obligado reseñar una de las vías que mayor tuvo que ver con el proceso metonímico entre lo español y lo andaluz, se trata de las coproducciones con Latinoamérica. En 1931 tiene lugar el I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, proyecto que ya venía promovido desde la época de la dictadura de Primo de Rivera, aunque se realizase durante la II República y que tenía como objeto reforzar la producción cinematográfica en los países hispanohablantes (Gallardo Saborido, 2010, p. 37). Pero no será hasta finales de la década de los 40, con la celebración del II Congreso Hispanoamericano de Cinematografía—celebrado del 27 de junio al 4 de julio de 1948—que comencemos a ver los resultados de todo un entramado de organización estatal<sup>90</sup>

---

90 A este respecto Emilio José Gallardo Saborido (2010) expone que durante la Guerra Civil la Sección de Cine de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda produciría ocho películas para la difusión en Latinoamérica de la causa falangista. A éste, le sucedería en 1938 el Departamento Nacional de Cinematografía; y que tras la finalización del conflicto bélico se crearían nuevas instituciones como la Asociación Cultural Hispanoamericana (ACHA) o el Consejo de Hispanidad (CH), las



puesto en marcha, tras el primero, y traducidos en coproducciones con Latinoamérica, tras el segundo.

En esta serie de filmes surge una suerte de hibridación que aludía al concepto de Hispanidad, un hermanamiento entre la metrópoli y sus colonias, a través de las diferentes representaciones regionales y que en el caso de España se da a través de lo andaluz (Gallardo Saborido, 2010, p.16-19). Aunque en cuanto a su temática se adscriben al género del musical folclórico, es de recibo señalarlas ya que llegarán a convertirse en verdaderos monstruos representacionales de lo hispánico como *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1948), *¡Ay pena, penita, pena!* (Miguel Morayta, 1953), *Gitana tenías que ser* (Rafael Baledón, 1953), *La Faraona* (René Cardona, 1955), *Aventuras de Joselito en América* (René Cardona, 1960) o *La gitana y el charro* (Gilberto Martínez Solares, 1964) y en el que este hermanamiento se dará en multitud de casos a través del matrimonio de los protagonistas, en el que casi de manera alegórica la mujer representa a «la madre patria», a través de lo andaluz.

#### **2.5.3.3.7. Los roles de la mujer en el musical folclórico costumbrista**

El personaje andaluz por excelencia en este género es femenino, aunque podemos encontrar algunos filmes protagonizados por hombres como *La hija de Juan Simón*, (Sáenz de Heredia y Nemesio Sobrevila, 1935) interpretada por Ángel Sampedro Montero, *Angelillo* y posteriormente por Antonio Molina en la versión de 1957 dirigida por Gonzalo Degrás, o prácticamente toda la filmografía de Manolo Escobar. No obstante, el *Star system* cinematográfico configuró una serie de personajes estereotipados principalmente encarnado por mujeres; Raquel Meller, Imperio Argentina, Estrellita Castro, Lola Flores o Carmen Sevilla son algunos de los nombres que dieron vida en la pantalla a andaluzas jacarandosas, en su mayor parte gitanas, que cantan y bailan, con respuestas chispeantes e ingeniosas que provocan el contraste, en la mayoría de las veces, con la seriedad de los protagonistas masculinos. El temperamento atribuido tradicionalmente al andaluz es de sanguíneo

---

cuales estarían destinadas a la difusión del poder imperial español bajo el concepto de hispanidad.

(Moreno, 2008, p.32); asociado a la sentimentalidad y la extroversión, optimista y sociable; rasgos que aparecerán en las protagonistas femeninas de este género.

Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón (2008) encuentran en el periodo comprendido entre la II República y el final del periodo autárquico tres roles principales para la mujer andaluz en el musical folclórico; se trata de la andaluza resuelta—*Morena Clara*—, la mujer redimida—*Malvaloca*—, y la andaluza rebelde—*María de la O* en su versión de 1958, así como muchos de los personajes interpretados por Lola Flores.

Así, la andaluza resuelta se puede encontrar en los papeles que interpretarían en la pantalla Imperio Argentina o Estrellita Castro, incluso Juanita Reina. Se trata de un perfil en el que éstas se presentan como personajes totalmente decentes, pero con la gracia de la pronta respuesta y el cante y baile como expresión de sentimientos.

La mujer redimida, cuyo principal exponente es el personaje de Rosa en *Malvaloca* (Benito Perojo, 1926; Luis Marquina, 1942), *Mariquilla la terremoto* (Benito Perojo, 1938) o la protagonista de *Filigrana* (Luis Marquina, 1949), mujeres seducida y abandonadas, caídas en deshonor, expían sus pecados y finalmente es perdonada a través del amor y el casamiento. Las autoras señalan a la copla que se canta sobre la protagonista, eje narrativo de la obra; elemento recurrente de este tipo de mujeres como en *María de la O* (Francisco Elías, 1936) o *Filigrana* (Luis Marquina, 1949).

Por otra parte, quedaría la andaluza que se rebela, se trata de una mujer temperamental que guarda conexiones con el personaje de *Carmen*, pero desprovistos de ciertos rasgos, como las infidelidades; ante todo suelen ser mujeres honradas pero que actúan con libertad especialmente contraviniendo las leyes sociales, como *María de la O* de Ramón Torrado, siguen sus instintos e incluso desafían las leyes patriarcales, o Carmela en ¡Ay pena, penita, pena! (Miguel Morayta, 1953), en la que el personaje huye en pos de su amado, un torero, a tierras extranjeras; junto a dos hermanos mexicanos, que pelean por su amor. Así que a la gitana, no le quedará otra salida que la de los tablaos y el éxito en tierra extraña, elemento que utiliza para ridiculizar durante una de sus actuaciones a su antiguo amante.



Como han expuesto Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón (2008) esta rebeldía era «relativa» ya que el final previsto era casi siempre el del matrimonio, bien con un «hombre bien considerado moral y económicamente [...] otras veces, proveniente de una clase social baja, el enamorado de la protagonista ha alcanzado el éxito, [...] gracias a sus dotes como torero o cantaor» (p.58)

### **2.5.3.3.8. Masculinidades protagonistas en el musical folclórico**

Con respecto a las masculinidades reseñan que frente a un discurso franquista en el que el modelo de masculinidad nacional en los que se impone la figura del héroe bélico cuyo máximo exponente se encuentran representados en el film *Raza* (Sáenz de Heredia, 1941) y encarnado en la figura de Alfredo Mayo, así como los procedentes de obras religiosas en los que «el tipo de personaje masculino dominante está marcado por la pasión redentora que se entrega plenamente a la causa de Dios» (), se erigen las figuras andaluzas como una excepción, en el musical folclórico. Se presentan tipos en los que se destaca su «vulnerabilidad frente a la capacidad de seducción de sus antagonistas femeninas», dadas las estructuras monolíticas de las narraciones de temática amorosa, en las que los galanes aún procediendo de una clase social superior a la de compañera femenina caen rendidos ante los encantos de ésta. También señalan, que la vulnerabilidad no solo es psicológica, sino física, como Luis Mariano y Antonio Molina<sup>91</sup> «que presentan unos rasgos faciales y una complexión física que poco tienen que ver con la marcada masculinidad de otros galanes preferidos por el público femenino de la época, como Alfredo Mayo» (Ruiz Muñoz, Sánchez Alarcon et. Al., 2008, p. )

En referencia a los personajes secundarios masculinos, apuntan como rasgos definitivos la falta de moral y la holgazanería, como Regalito —nombre que da cuenta de su holgazanería y picaresca en modo irónico— en las versiones de *Morena Clara*; el alcoholismo, como el padre de *Malvaloca* y los señoritos juerguistas de *Filigrana* (Marquina, 1949), y de las varias versiones de *La virgen del Rocío ya entró en Triana* o la ya citada, *Malvaloca*.

---

<sup>91</sup> La descripción de las masculinidades que hace este estudio y que se pueden consultar como un artículo aparte en, se centra casi en exclusiva en el modelo masculino propuesto por el musical folclórico, no entrando a analizar en profundidad los otros géneros, de los que hacen una mera referencia, por lo que de nuevo encontramos un vacío en este tipo de estudios.

## 2.6. CINE ANDALUZ: CINE EN ANDALUCÍA O CINE DESDE ANDALUCÍA

Rafael Utrera, pionero en los estudios cinematográficos sobre Andalucía, manifestaba en una entrevista allá por el 2002 para el diario *El Mundo* que «el ‘cine andaluz’ nos lo inventamos en el Congreso de Cultura del 78 como reacción a la mordaza franquista»<sup>92</sup>. No en vano, los grandes debates en lo que concierne a la cinematografía andaluza es el esclarecimiento y diferenciación entre el cine *producido* y el cine *rodado* en Andalucía. La referencia a la región, así como su ubicación de ciertas obras de corte españolado, no tenían por qué implicar necesariamente una producción —entendidas en el sentido industrial del término— andaluza. El contenido implícito en la afirmación de Utrera está en consonancia con las dos ideas fundamentales en cuanto a la cinematografía se refiere; por una parte, la necesidad de crear unas infraestructuras propias y un entramado industrial que permitiese a la (pre)autonomía realizar películas propias; por otra, la reivindicación de una identidad solapada bajo ciertos códigos repetidos por las películas nacionales de corte popular en su mayoría. Por tanto, se hace necesario definir a qué hace referencia la etiqueta *cine andaluz*. Los presupuestos en los que se basa, como hemos visto son dos, por una parte la industria y por otra la identidad; debate, por otra parte, propio de las cinematografías nacionales. Al enfrentar el proceso de revisión bibliográfica del binomio *cine* y *Andalucía* encontramos un corpus teórico centrado en tres ramas epistemológicas fundamentales. Por una parte, los que tienen que ver con el proceso de vindicación de una filmografía, ya sea solo en relación a la producción como es el caso de *Hacia un cine andaluz* de M. Carlos Fernández (1986), el cual resulta ser un catálogo de obras producidas en la región hasta la fecha de edición, con la cierto enfoque crítico a las obras por parte del autor; o los que tienen como idea central la producción y la identidad andaluza, tales como las aportaciones de Rafael Utrera a la configuración de la historia del cine *Andalucía* (José María Caparrós Lera, 1996) o *Las rutas del cine en Andalu-*

---

92 Entrevista a Rafael Utrera Macías: Devocionario, Abc, Sección Andalucía 4-junio, 2002, p. 15  
Recuperado de <http://www.rafaelutreramacias.es/entrevistas.html>

*cía* (2005), *El cine de la nacionalidad andaluza. La búsqueda de una compleja identidad* (Rafael Utrera en Seguin y Berthier, 2007). así como junto a Juan Fabián Delgado *Andalucía en el cine. Del 75 al 92* (1980). De edición más reciente encontramos *La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masa: el caso del cine andaluz* de Manuel Trenzado (2000) o *Consolidación industrial del cine andaluz* Francisco Javier Gómez Pérez (2013). En los que en algunos de ellos podemos encontrar la preocupación por esclarecer algo que también atañe a esta investigación, la cuestión de la identidad. Sin embargo, prevalece una función primordial, la de datar, cuantificar y clasificar la producción andaluza; ya que sin este paso previo —la demostración de la existencia de un *cine andaluz*— sería casi imposible demostrar o refutar la hipótesis de la construcción discursiva identitaria *cohesionada* a través de estos textos.

Una segunda tipología de estudios de carácter local, tales como *Cine en Andalucía. Un informe* (Rafael Utrera y Juan Fabián Delgado, 1980), *El cine en Andalucía: identidad y mestizaje* (Miguel Olid, 1993) —ambos centrados en las proyecciones puntuales de festivales—, *Los comienzos del cinematógrafo en Sevilla* (Carlos Colón, 1981), *El cinematógrafo en Cádiz* (Rafael Garófano, 1986), *Córdoba en el cine* (Benito Martínez Fernández, 1991), *Inicios del Cine en Sevilla (1896-1906)* (Mónica Barrientos, 2006) o *Historia del cine en Málaga. Cine-clubs, cinemateca municipal, semanas, certámenes y festivales cinematográficos (1929-2013)* (María Pepa Lara García, 2013).

Por último, una tercera, procedente de los estudios culturales y de género como *La imagen de la mujer andaluza en el cine español* (M<sup>a</sup> Jesús Ruiz Muñoz, Inmaculada Sánchez Alarcón, 2008) o el informe creado para el Centro de Estudios Andaluces por parte del grupo de investigación a las que pertenecen las anteriores autoras *Personajes, acciones y escenarios andaluces en el cine español (1934-2006)* (Inmaculada Sánchez Alarcón, M<sup>a</sup> Jesús Ruiz Muñoz, et al, 2008).

Queda por aclarar otra cuestión con respecto a la procedencia de las obras que se relatarán a continuación. El punto desarrollado a continuación —y la línea de los estudios citados en los párrafos anteriores—, tomará como punto de partida la pro-

ducción de largometrajes que se hayan realizado con capital andaluz; ya sea con un modelo de mecenazgo, o bien mediante productoras en las que su sede se encuentre sita en alguna provincia andaluza. Ya que podría cuestionarse si filmes en los que la trama se desarrollase en la comunidad, con equipo técnico y artístico procedente de Andalucía se deben considerar andaluzas aunque su productora sea madrileña<sup>93</sup>.

### **2.6.1. Primeras tentativas (1898-1980)**

La producción cinematográfica andaluza anterior a la concesión de la autonomía en 1980 puede circunscribirse a un corpus fílmico raquítico en las que la mayoría de las productoras cinematográficas eran constituidas para la realización de algún film y no seguían con su actividad empresarial tras la finalización de la misma, en gran parte debido al poco éxito de la mayoría de las obras. Tan solo hay algún caso aislado como la productora sevillana Rafa Films, constituida en septiembre de 1941 por Rafael González Rico (Utrera, 2005, p. 69) contarán con cierta continuidad, pero aún así se trata de una producción bastante escasa; tres largometrajes de ficción y un medimetraje documental.

#### **2.6.1.1. Producción desde 1989 hasta 1939**

Aunque el cinematógrafo apareció pronto en Andalucía, parece ser que no se encuentran obras propiamente andaluzas antes de 1925. Granada Films producirá en 1925 *El niño de oro* de la que apenas se conservan 822 metros (Griñán, 2009 en Gómez Pérez, 2013, p. 32). Dirigida y escrita por José María Granada bajo el mecenazgo del Marqués de Portago y del novillero malagueño Adolfo Maldonado Leal, el cuál tendría un papel de torero. Se trata de una comedia costumbrista de ambiente taurino. Ediciones Film Nazarí es la productora que Carlos Nazarí pondría en marcha para la realización de su película *Historia de un taxi* en 1927 y que concluiría su andadura con este único largometraje. Al parecer la obra nunca llegó a estrenarse en Madrid y se trata de la primera obra netamente andaluza ya que fue dirigida y producida por el propio

---

93 Aunque a priori pueda caer por su propio peso, no es una cuestión baladí, ya que en principio a nadie se le ocurriría pensar los espagueti *western* podrían ser producciones andaluzas, sin embargo han sido rodados en gran parte en el desierto de Tabernas. Incluso Rafael Utrera dedica un apartado en *Las rutas del cine en Andalucía* (2005).

Nazarí, no acogándose al sistema de «caimanías» frecuente en la época (Utrera, 2000 y Gómez Pérez, 2013). La obra se encuentra perdida y tan solo se puede aludir a ella a través de datos documentales, pero al parecer se trata de un filme cómico con aspiraciones comerciales basada en una serie de relatos episódicos en la que «varios taxis dan cuenta de los avatares que atañen a sus diferentes clientes» (Gómez Pérez, 2013, p. 37).

Dalp-Nazarí Producciones será la continuación de la productora de Carlos Nazarí, pero esta vez junto al aristócrata Javier Sánchez-Dalp y Calonge, primogénito de los Marqueses de Aracena. Al parecer Sánchez-Dalp intentó crear una productora anterior, Betis Films, con intenciones documentales que fracasó (Gómez Pérez, 2013, p. 38). Así encontramos su primera producción, *La Sierra de Aracena* en 1928. Se trata de un film documental articulado en tres partes sobre la romería onubense como pretexto y que como fondo tiene la intención de marcar las relaciones familiares de los Marqueses de Aracena. Rafael Utrera señala acerca de la obra «la constatación de las relaciones se convierte en objetivo prioritario; familia real, aristocracia y burguesía terrateniente reafirman la amistad entre bailes de sevillanas y fandanguillos serranos» (Utrera, 2005, p. 68)

Otra producción andaluza dada de la mano de una empresa malagueña es *No hay quien la mate* dirigida y producida por Joaquín García González y Antonio Martínez Virel en 1928. El largometraje se encuentra, como muchos de esta época, desaparecido. Manuel Carlos Fernández (1986) reseña que se trata de una obra de ambiente andaluz en la que se aunan el esfuerzo de un grupo amigos que tratan de llevarlo a cabo en Málaga y Gómez Pérez (2013) señala por su parte que se trata de un «experimento a partir de elementos costumbristas» (p. 40) siguiendo la línea que marca Rafael Utrera en sus *Rutas del cine en Andalucía* (2005).

*Amor y odio* o también llamada *Cádiz propaganda* es la última de los films que hasta la fecha se pueden rastrear de producción andaluza y que, como algunas de las anteriores, tampoco se conserva nada de ella, a penas algunas referencias documentales. Se trata de un largometraje dirigido por Antonio Gronidez y Eduardo García Guerrero en 1927 y producido por Film Geditana, la cual su andadura empresarial se ve redu-

cida a este film. Gómez Pérez señala que por el título podría tratarse de una obra con fines turísticos, al estilo de *La sierra de Aracena* si bien, el título principal da a entender que poseía algún tipo de trama principal. Hay que señalar que no se han encontrado otras referencias a esta obra en las antologías de cine andaluz, ni en la Base de Datos de Películas Calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

En la siguiente década, tan solo se encuentra una producción, de la que además parece ser que hay disparidad de opiniones al respecto de su producción. Se trata de la segunda versión cinematográfica de *La casa de la Troya* (1936-1939) y la primera en su versión sonora. Adaptación de la novela de Alejandro Pérez Lugín y que en su versión muda dirigiría él mismo junto a Manuel Noriega, en esta ocasión estarán al frente de la obra los cineastas Juan Vilá Vilamala y Adolfo Aznar y con la producción de Andalucía Cinematográfica (A.C.S.A.)<sup>94</sup>

Se puede concluir, que, aunque había cierto interés por la producción de filmes en la región, no se puede hablar de industria cinematográfica, al menos con los datos conocidos hasta el momento, ya que como bien señala Utrera «la filmografía del cine mudo español sigue siendo, en su conjunto, una desconocida» (Utrera, 2007, p. 124). También hay cierto interés en la producción turística como se constata en lo que sería la primera de una serie de largometrajes encargados de mostrar «las bellezas urbanas y rústicas de las tierras andaluzas» (Utrera, 2007, p.124), pero que finalmente terminó dando una sola producción, *La sierra de Aracena*.

### 2.6.1.2. Producción desde 1940 hasta 1975

En los 35 años que separan el inicio del régimen dictatorial franquista con su fin, de nuevo, encontramos un escaso corpus cinematográfico de produc-

---

94 Caparrós Lera (1981, p. 287) apunta a una productora catalana, Ediciones Vilamala como la ejecutora de la misma, mientras que García Fernández (2002, p.124) señala a la misma de procedencia malagueña. Finalmente Gómez Pérez, determina la cuestión «Encontramos no obstante otras fuentes que señalan a Andalucía Cinematográfica como productora de la cinta, o al menos responsable de su conclusión, entre ellas un programa de mano que la señala como “una producción netamente española de A.C.S.A.» (Gómez Pérez, 2013, p. 44). Así mismo, en la base de datos de películas calificadas del portal del Ministerio de Educación y Cultura podemos encontrar que la producción es atribuida a Andalucía cinematográfica.



ción andaluza. Las pocas obras que pueden catalogarse como cine producido en Andalucía se inscriben casi en exclusiva en la década de los cuarenta, en la etapa de posguerra, con algunas producciones en los años cincuenta.

La primera de las productoras que se reseñan en esta época es Rafa Films, la cual según Rafael Utrera (2005, p.69) fue constituida en septiembre de 1941 por Rafael González Rico y cuya primera filmación fue el medimetraje *Sevillanas* (1941) dirigido por Antonio Guzmán Merino, a la que sucedería *Canelita en rama* (1943) del jienense Eduardo García Maroto. Catalogada como *españolada* por José Luis Navarrete (2009) y de la que Rafael Utrera (2005, p. 141) dice que en ella se encuentran los tópicos de lo andaluz como el binomio payo/gitano como distinción tanto racial como económica, el uso del lenguaje en clave de humor, así como la holgazanería y la mentira como rasgo de la etnia gitana. En la biografía del autor realizada por Miguel Olid (2015) señala que «la imagen tan negativa que se ofrece de los gitanos se puede considerar extendida a la de todos los andaluces» (Olid, 2015, p. 153). En palabras del mismo director, esta obra representó el mayor éxito comercial de su carrera, que se amortizó muy bien en la región andaluza, donde «quedó [...] como programa obligado durante muchos años en las fiestas de los más remotos pueblos» (García Maroto, 1988, p. 146 en Olid, 2015, p. 155).

*Fin de curso* (1943), dirigida por Ignacio F. Iquino, será el siguiente título producido por Rafa Films, esta vez con la participación de Emisora Films, empresa productora del director del metraje. Se trata de una comedia ligera de tipo estudiantil, y que a diferencia con la anterior producción de esta empresa, no se reconocen estereotipos de la españolada, pero que es «acorde con la comedia blanca, juvenil e intrascendente propia del cine de la posguerra» (Gómez Pérez, 2013, p. 519).

La última de las producciones de Rafa Films es la cinta *Macarena* (1944), dirigida por Antonio Guzmán Merino, que como vimos anteriormente, dirigió para la misma productora el medimetraje *Sevillanas*. Con un guión escrito por el propio Guzmán Merino en colaboración con Luis Ligeró; tiene como inspiración temática el sainete popular andaluz en la que se narra la historia de un triángulo amoroso entre una joven (Juanita

Reina), su casero (Faustino Bretaña) y un vecino (Miguel Liger). Rafael Utrera señala en relación a esto la importancia del folclore y los valores morales «en torno a la figura de la joven casadera cuyos atributos se apoyan en su honor, bondad y religiosidad» (Utrera, 2007, p. 125), así como el uso del lenguaje en clave de humor propio de la representación de lo andaluz en la españolada. Además, la acción se sitúa en uno de los barrios más castizos de Sevilla, el de la Macarena, del cual toma el título el filme. En los exteriores, rodados en Sevilla, se pueden reconocer la iglesia de San Gil, el barrio de la Macarena, los Jardines de Murillo, la Plaza Nueva y el Prado de San Sebastián, como recinto ferial<sup>95</sup>

(Utrera, 2005, p. 144). Gómez Pérez (2013, p. 51) señala que la actividad de Rafa Films tras esta última obra quedaría circunscrita al cortometraje de tipo documental, turístico y deportivo.

Otra productora de este segmento temporal que tan solo cuenta con una obra en su haber es Sur Films. Utrera (2007) apunta la creación de la sociedad mercantil el 26 de septiembre de 1942 por parte de las familias Medina y Llorent para la realización inmediata de la cinta *Misterio en las marismas* (1943) dirigida por Claudio de la Torre. La obra «ofrece una complicada trama con cruce de géneros donde el tono misterioso y la presencia de lo fantasmal se dan la mano con el policíaco y éste con el documental cuyo ámbito natural es la marisma» (Utrera, 2007, p. 126). Según unas declaraciones del propio Llorent en la promoción del filme, las intenciones del productor eran las de mostrar una «Andalucía inédita y la vida cotidiana del campo andaluz» (Utrera, 2007, p. 126).

La última de las productoras a reseñar de esta década es Andalucía Films, siendo su principal actividad la realización de documentales para el No-Do. Sin embargo, Gómez Pérez (2013) ha encontrado datos que la relacionan con la creación del largometraje *Lola Montes* (1944) dirigida por Antonio Román, junto a la productora del mismo, Alhambra Films. Andalucía Films entraría a formar parte de la producción tras los problemas financieros derivados de las renegociaciones del contrato con la actriz protagonista de la cinta, tras lo cual, Alhambra Films cede los derechos a cambio de que la produc-

---

95 Antigua ubicación de la feria de Sevilla hasta 1973, fecha en la que se trasladó a su actual ubicación en el barrio de Los Remedios.



tora se hiciese cargo las deudas de la productora de Román. (Gómez Pérez, 2013, p. 54).

*Lola Montes* es un *biopic* de una bailarina de renombre del siglo XIX, María Dolores Eliza Rosanna Gilbert, la cual se vio envuelta en varios escándalos en su época y que incluso llegó a relacionarse con Luis I de Baviera. Este mito cuenta con varias adaptaciones cinematográficas posteriores. En los años cincuenta y sesenta la producción de largometrajes andaluces es realmente escasa, no se da una producción plenamente andaluza, aunque la presencia de Andalucía es constante en la pantalla. A este respecto Juan Fabián Delgado afirma que:

nunca se intentó ni se promovió desde tierras andaluzas la necesidad de tomar la iniciativa en el terreno fílmico y dotar a su tierra de medios, equipos técnicos e infraestructuras necesarias para que a semejanza de Madrid o Barcelona, alguna ciudad andaluza pudiese contar con estudios o productora cinematográficos (Delgado, 1991, p. 19)

Al menos, esto será así, hasta la etapa preautonómica de la Transición democrática, como argumentaremos más adelante. El único largometraje de esta década en la que se puede encontrar presencia de producción andaluza es *Gloria Mariana* (1952) de Luis Lucía. En la que participa la empresa de la actriz Juanita Reina, protagonista del título, Producciones Reina. Se trata de una adaptación de los hermanos onubenses José y Jorge de la Cueva, *Creo en ti* (1934), comedia costumbrista de ambiente andaluz al estilo de los Quintero (Gómez Pérez, 2013, p. 55). Por último, quedaría señalar la obra del granadino José Val del Omar, como perteneciente a este período, aunque no se trata de producción de largometrajes; sino de medimetrajes, pero las particularidad de su obra y la experimentación con la imagen fílmica en su *Tríptico Elemental*, hacen referencia obligada al mismo.<sup>96</sup> Perteneciente a la Generación del 27, Román Gubern (2004) lo denomina como *poeta*

---

<sup>96</sup> Para una mayor profundización en la vida y obra de José Val del Omar, se puede ver Gubern, R. (2004) José Val del Omar, cinemista. Granada: Diputación de Granada.

*lírico* del cine, hermanándolo con Jean Vigo y Eisenstein;

emprendió la tarea de escribir poesía con imágenes fotoquímicas y electrónicas y su perfil le sitúa entre el bricolaje ingenieril de Edison [...] y la experimentación técnico-formal de un Abel Gance, pero enraizado en la tierra y el entorno cultural de Manuel de Falla y García Lorca, e instalado en la tradición mística de Teresa de Ávila [...] y la vena poética y reflexiva que empalmaba con san Juan de la Cruz y con María Zambrano (Gubern, 2004, p.7)

De su *Tríptico Elemental*, compuesto por *Agua-espejo granadino* (1953-1955), *Fuego en Castilla* (1956-1959) y la inconclusa *Acaríño galaico (De barro)* (1961); nos interesa especialmente la primera por la cartografía, tanto humana como geográfica, que hace de la ciudad de Granada, transformada esta en símbolo de Andalucía:

al combinar elementos peculiares de su geografía con apuntes de cante flamenco y sinfonía de aguas que bailan a su ritmo. [...] Su compleja temática y genuina morfología aglutinan las esencias más puras para establecer qué es o qué puede ser «lo andaluz» a la vez que engloba las principales peculiaridades del «nosotros» y de «los otros» (el payo, el gitano, lo cristiano, lo árabe, etc.) con ánimo abierto y disposición generosa para integrar categorías universales de lo divino y lo humano (Utrera, 2007, pp. 126-127).

La década de los sesenta y la primera mitad de los setenta, si bien presenta una gran cantidad de largometrajes rodados en Andalucía, especialmente extranjeros, gracias al aperturismo político; estos no cuentan con una presencia activa de la industria cinematográfica andaluza.

## **2.6.2. Primeros intentos de creación industrial (1975-1989)**

No será hasta 1975 que encontremos una producción más continuada, en especial en el terreno del cortometraje a través de la productora Mino Films<sup>97</sup>

---

97 El estudio del cortometraje queda fuera de los límites de esta investigación, pero para una

. También se trata de uno de los períodos del cine andaluz más estudiados. De modo apriorístico, esto puede deberse, en parte, al deseo de teóricos de realizar una antología del cine andaluz, que tras los primeros años de década de los noventa decae progresivamente en favor del auge de estudios culturales, especialmente desde la perspectiva de género y feminismo que centran sus estudios en la representación de la mujer andaluza en el cine español. Quizás también debido a que como señala Utrera (1996, p.32) las cuestiones identitarias que definirían al *cine andaluz* como etiqueta clasificadora son más nítidas en el cine de los setenta y principios de los ochenta que en las producciones posteriores, como veremos a continuación.

El panorama cinematográfico español en el posfranquismo se encuentra sumido en una situación caótica propiciada por las diferentes políticas de ayudas y subvenciones, problema endémico del cine español junto al escaso control que se tiene por parte de la industria española sobre la distribución y exhibición, mayormente en manos de las grandes empresas norteamericanas.

En 1973 se iniciará uno de los foros de debate más importante sobre el cine de las nacionalidades tendrá lugar en Las *Xornadas* de cine celebradas en Orense, «bajo el patrocinio del Cineclub Feijoo (*I Semán del Cine de Orense*) a la búsqueda de una identidad para el cine gallego» (Trenzado Romero, 2000, p.190) que en 1976 extenderían su denominación a «cine de las nacionalidades y regiones», elaborando una «*Declaración sobre los cines*» (Trenzado Romero, 2000, p.191) en los que se darían cita realizadores provenientes del País Vasco, Galicia, Cataluña o Canarias.

Por su parte, en el marco andaluz, se pueden encontrar dos manifiestos, uno redactado en la III Semana de Cine Iberoamericano celebrado en Huelva en diciembre de 1977 (Utrera y Delgado, 1980, pp32-34) en el que los realizadores andaluces denuncian la utilización de la identidad andaluza y su folclore por parte de la cinematografía española con «fines bastardos y con pleno falseamiento de la realidad»

---

mayor profundización en este formato ver Utrera, R. Y Olid, M. (1993). *El cortometraje andaluces en la democracia*. Sevilla: Productora Andaluza de Programas; Olid M. (1993). *Cortometrajes andaluces*. Granada: Filmoteca de Andalucía y Ayuntamiento de Granada; Utrera Vinuesa, M. (1998) *Historia de Mino Fims*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía.

así como hacer un llamamiento a los interesados en colaborar en el asentamiento de unas bases para la «correcta definición» de un «auténtico cine andaluz», ejecutar su producción y la libre exhibición en el territorio andaluz. También proponen que los poderes públicos destinen una parte de la taquilla generada en Andalucía para el «fomento de un Instituto Cinematográfico Andaluz» que permita formar profesionales e infraestructuras para la producción cinematográfica.

Posteriormente, en 1979, en el marco de II Encuentros de cine y Cultura en Andalucía, celebrado en Benalmádena, se recogerá otro manifiesto en el que denuncian la precaria situación de la producción cinematográfica en Andalucía; además, reclaman la creación de una «T.V. regional [y un] Noticiario Cinematográfico Andaluz», así como la creación de una «política cinematográfica de cara a los distintos niveles de enseñanza». Por lo tanto, encontramos en el primero, una preocupación por la representación de la identidad andaluza por parte de los creadores, además de proponer unas políticas de fomento que ayuden a crear infraestructuras y formar profesionales del sector en la región. Mientras que en el segundo, se hace especial hincapié en la creación de infraestructuras y políticas de fomento que ayuden la formación de un tejido industrial tanto a nivel técnico como humano. Lo cual coincide con lo propuesto en las últimas *Xornadas* que se celebraron en 1979 en la cual se establecían tres requisitos para el cine de las nacionalidades: «1) poner en pie infraestructuras comerciales adecuadas; 2) estabilidad en el empleo de los profesionales locales; y 3) mecanismos de financiación al cine por parte de las nacionalidades» (Zunzunegui, 1985, p. 334 en Trenzado Romero, 2000, p.191)

Manuel Trenzado también recoge las disposiciones de 1976 en las que se promulgaba un cine que sirviese como «instrumento a la lucha de clases explotadas de las distintas nacionalidades del Estado español», así como «mostrar las características de cada uno de los pueblos» y el uso de «una lengua propia» (Trenzado Romero, 2000, p.191)

Por lo tanto, podemos encontrar como en un primer momento en torno a los debates sobre los cines nacionales, se apuesta por una cinematografía nacional que reivindique

su identidad a través de su cultura, su idiosincrasia y la problemática de cada territorio. Posteriormente, según se infiere de estos manifiestos y declaraciones, centrarán su preocupación en las políticas cinematográficas y la creación de infraestructura industrial que posibilite la producción continuada y la rentabilidad de la misma.

El debate sobre los cines nacionales tuvo su momento de mayores esplendores entre 1976 y 1979, cinematografías que, por otra parte adolecían de apoyo institucional, así como se veían obligadas a una consecución del capital de producción mediante políticas de mecenazgo y a los esfuerzos de las pequeñas productoras locales (Trenzado Romero, 2000, p.194).

Este autor encuentra cuatro tendencias predominantes que articulan la identidad andaluza dentro de los discursos cinematográficos. En una primera instancia la revisión de la imagen mistificada de Andalucía se realiza a través de la revalorización de la creación artística mediante la adaptación cinematográfica de obras de literatos andaluces más o menos coetáneos y con cierto prestigio. Es el caso de las tres primeras obras de esta etapa: *Manuela* (Gonzalo García Pelayo, 1976) adaptación de la novela homónima de Manuel Halcón.; *La espuela* (Roberto Fandiño, 1976) al igual que la anterior, adapta la novela de Mario Barrios *Epitafio para un señorito*.; *María, la Santa* (Roberto Fandiño, 1977) que adapta la obra teatral de Fernando Macías *Campanadas sin eco*. Una cuarta adaptación es *Tierra de rastros* (1979) de Antonio Gonzalo y basada en la novela homónima del cordobés Antonio García Cano<sup>98</sup>. Tal como apuntan Inmaculada Sánchez Alarcón y María Jesús Muñoz Ruíz (2008), en ellas se hace una crítica al caciquismo, la religión y la superstición, «problemáticas seculares del ámbito rural pero, sin duda, [el cine de esta etapa] se olvidó de contemplar los viejos y nuevos discursos que se producían en otros espacios más próximos para el espectador andaluz medio» (Sánchez Alarcón, Muñoz Ruíz, et al, 2008, p. 72)

A Galgo Films se le deben las dos primeras producciones de esta etapa, *Manuela* y *La es-*

---

<sup>98</sup> Aunque su productora es madrileña, Producciones Cinematográficas Jara, señala que tanto por su temática, su ubicación como por el discurso de dominación que establece en referente a lo andaluz se puede incluir dentro de este corpus. Además, Francisco Javier Gómez Pérez (2013) recoge que fue realizada en régimen de cooperativa entre los habitantes de Fuentes de Andalucía, lugar del rodaje, y los trabajadores de cine, por lo que podría considerarse parcialmente andaluza.

*puela*. Constituida en Sevilla por Manuel Pío Halcón, hijo del académico Manuel Halcón y creada *ex profeso* para la adaptación cinematográfica de la obra de su padre. Ambas también tienen en común a Pancho Bautista, así como ambas obtuvieron una respuesta de público bastante aceptable — 1.220.766 y 1.063.596 espectadores respectivamente— encontrándose, cuarenta años después, entre las cinco primeras obras andaluzas con mayor éxito; abriendo camino a lo que se denominó nuevo ‘cine andaluz’; un tipo de cine que se reclamaba la autenticidad de lo andaluz, alejado de los estereotipos.

*Manuela* nos narra la vida de una campesina; hija de un cazador furtivo que es asesinado por el cacique local; y las pasiones que despierta entre los diferentes personajes masculinos de la obra. Si bien se trata principalmente de un melodrama, hay cierto poso de demanda social y reivindicación del orgullo del campesinado.

*Manuela* se ganó el favor del público; seguramente debido en parte a que su elenco estaba formado por un peso pesado del panorama español como era Fernando Rey, a una jovencísima Charo López que aún no le habría llegado el reconocimiento que le supuso su papel en la serie de *Fortunata y Jacinta* (1980), ya era una cara asidua en las producciones de Estudio 1, así como en una veintena de filmes entre ellos *Ditirambo* (Gonzalo Suárez, 1969) o *La Regenta* (Gonzalo Suárez, 1974), y a Máximo Valverde que había alcanzado cierto renombre en la década de los 70 como galán en *Una chica casi decente* (Germán Lorente, 1971); *Hay que educar a papá* (Pedro Lazaga, 1971); *Las Ibéricas F.C.* (Pedro Masó, 1971) o *Fin de semana al desnudo* (Mariano Ozores, 1974); este éxito no se traslució con respecto a la crítica cinematográfica que señalaban en la obra una deficiente dirección de actores, así como unos monólogos narrativos que no se trasladaban en imagen. Así mismo; la crítica andaluza, ávida de un cine reaccionario con respecto a la mistificación que se había hecho de lo andaluz, encontró que esta primera cinta otorgaba una primacía a las relaciones amorosas, incluso incestuosas, entre los personajes, a los desnudos de sus protagonistas femeninas que a una clara vindicación de la identidad andaluza.

*La espuela*, dirigida por el cubano Roberto Fandiño, el cual ya ha-

bía dirigido una serie de títulos de carácter documental —*Carta del Presidente Dorticós a los estudiantes chilenos* (1960), *Ganaremos la paz* (1961)— hace una reflexión sobre los conflictos originados por el caciquismo. *María, la santa* dirigida también por Fandiño, será la única producción de Film Bandera, que centra su actividad empresarial a la distribución cinematográfica, siendo *Vivir en Sevilla* (Gonzalo García Pelayo, 1978) una de ellas<sup>99</sup>. En este caso tenemos otro de los *problemas seculares* de Andalucía, como se ha dicho anteriormente, el de la superstición religiosa, cuando la hija de un señorito ‘resucita’ gracias a un milagro. La última de las producciones de este momento y tendencia es *Tierra de rastros*. La cual se centra en las movilizaciones jornaleras en las postrimerías de la Guerra Civil. Manuel Trenzado deja fuera de esta catalogación la obra de la directora Pilar Távorra *Nanas de espinas* (1984) en la que realiza una versión de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca con una puesta en escena teatralizada, con diálogos recitados y una iluminación de claroscuro. Gómez Pérez (2013) alude a esta obra como metáfora «una Andalucía mostrada de manera diferente, donde tienen cabida el canto, el toreo y las fiestas tradicionales, si bien estas muestras culturales se enraízan con las vivencias y creencias de los andaluces trascendiendo los motivos icónicos y la imagen más superficial de dichas manifestaciones» (Gómez Pérez, 2013, p.100). La segunda tendencia dada es la revisión histórica del pasado y la recuperación de la memoria histórica del pueblo andaluz. Esta se dio de forma generalizada en el cine de las nacionalidades de la época como las producciones catalanas *La ciudad quemada* (1976) de Antoni Ribas, *La verdad sobre el caso Savolta* (1979), de Antonio Drove, o *Compans, proceso a Cataluña* (1979) dirigida por Josep María Forn; ambientadas en los centros urbanos de principios de siglo XX; así como las vascas *El juicio de Burgos* (1979) y *La fuga de Segovia* (1981), ambas de Imanol Uribe, centradas en ETA. En el caso del cine

---

99 Como recoge Francisco Javier Gómez Pérez (2013), esta empresa dedicará sus esfuerzos en esta época a distribuir cintas de contenido erótico como *Derecho de pernada* (Pacuale Festa Campanile, 1972), *Emmanuelle en América* (Joe D’Amato, 1977), así como las producciones nacionales de Eloy de la Iglesia *La otra alcoba* (1976) y *Los placeres ocultos* (1977), además de la ya mencionada *Vivir en Sevilla*.



andaluz, tiene en esencia como centro temático la cuestión agraria que es vinculada en los discursos a la identidad andaluza y ambientadas históricamente en los años de la II República en su mayoría. En otras palabras, el problema del caciquismo, el latifundismo y «la situación de opresión de las masas jornaleras era lo que constituía el hecho diferencial más relevante desde el punto de vista político» (Trenzado Romero, 2000, p. 200). Esta línea entronca directamente en cuanto a temática con algunas de las producciones citadas anteriormente, especialmente con *Tierras de rastros* que sitúa la acción en dos momentos; antes de la llegada de la II República y en la inmediata postguerra.

En esta línea se encuentra la producción, ya netamente andaluza, *Casas Viejas* (1983) del malagueño José Luis López del Río. En la que se recrea el movimiento anarquista en Casas Viejas (Cádiz) en la década de los 30, y la sangrienta represión que tuvo lugar en 1933, convirtiéndose en uno de los episodios más trágicos de la II República. El filme que según Trenzado «muestra un notable desaliño formal y un interesante uso narrativo del blanco y negro y el color» (2000, p.199) es interpretado por algunos de los supervivientes, familiares de víctimas, así como por actores de grupos teatrales andaluces. «Estas características del filme hacen que articule un discurso que –más allá del tono amateur de la producción– evoque un fuerte sentido de la realidad y una clara vinculación entre la “cuestión nacional” andaluza y los intereses de clase» (Trenzado, 200, p.199).

Una de las últimas tentativas de esta tendencia en este periodo es el filme dirigido por Carlos Manuel Fernández *Fermín Salvochea, visto para sentencia* (1987), en este caso se trata de la recuperación de la memoria histórica sobre la figura del político y anarquista gaditano de finales del s. XIX.

Dentro de esta tendencia, Manuel Trenzado, recoge uno de los documentales andaluces más controvertidos del panorama cinematográfico español, *Rocío*<sup>100</sup> (Fernando Ruiz Vergara, 1980). El cual se vio envuelto en un proceso judicial por el que fue prohibida su exhibición y difusión hasta cuatro años después de su pro-

---

100 Aunque no se trata de un largometraje de ficción se hace obligada referencia a él por la innovación que supuso del tratamiento de la fiesta almonteña; así como señala Francisco Javier Gómez Pérez, cuya persecución supuso un perjuicio que frenó el desarrollo de ciertas corrientes narrativas críticas con respecto al tema tratado en esta tesis.



ducción; concluyendo con la mutilación de algunos minutos del filme por la supuesta incriminación a ciertas familias almonteñas socialmente relevantes en sucesos de la Guerra Civil, así como la condena de dos meses y un día de arresto para el director y una multa de diez millones de pesetas (Trenzado, 2000 y Gómez Pérez, 2013); condena y persecución que en palabras de Gómez Pérez (2013, p. 93) «perjudicó una vía de ejecución de un cine andaluz diferente alejado de estereotipos y crítico con la realidad social de los habitantes de la Autonomía».

*Rocío* es un tipo de documento representativo de la instrumentalización del medio fílmico como análisis antropológico; en este caso, de filiación marxista en los que se analizan aspectos ideológicos y de clase de una de las fiestas andaluzas más representativas, la romería de la Virgen del Rocío. Junto a Rafael Utrera (2005), Gómez Pérez (2013) remarca la perspectiva personal y heterodoxa que el director nos transmite con esta pieza, única en el panorama cinematográfico andaluz y en la que se utilizan diferentes recursos para establecer un discurso en el que las imágenes mostradas pueden ser bien complementarias o bien utilizadas como contrapunto de lo que se afirma verbalmente «poniendo en evidencia una a la otra, ironizando o caricaturizando una situación, una persona o unos hechos» (Utrera, 2005, pp 108-109). En este sentido cobra relevancia las palabras de Homi Bhabha (1997) con respecto a las narrativas de reconstrucción histórica en las que éstos pueden rechazar precisamente a esos mitos de transformación:

la memoria comunitaria puede buscar sus significados por medio de una percepción de la causalidad compartida con el psicoanálisis, que negocia la recurrencia de la imagen del pasado y, a la vez, mantiene abierta la cuestión del futuro. La importancia de esa retroacción estriba en su aptitud para reinscribir el pasado, reactivarlo, resituarlo, *resignificarlo*. [...] nos libera del determinismo de la repetición de la inevitabilidad histórica *sin una diferencia*. Nos posibilita enfrentarnos con esa difícil línea divisoria, la experiencia intersticial entre lo que consideramos la imagen

del pasado y lo que está en realidad implicado en el transcurrir del tiempo y el paso del sentido» (Bhabha, 1996, p.106)

Una tercera tendencia, en la que el discurso sobre lo andaluz está centrado en narrativas con personajes de ficción populares que pretenden alejarse de los estereotipos más folclóricos y castizos elaborados en otras épocas (Trenzado, 2000, p.201). En este sentido encontramos la gran mayoría de las obras dirigidas por Gonzalo García Pelayo y producidas por su propia productora Za-cine, la cual le permite realizar una serie de proyectos más personales como *Vivir en Sevilla* (1978) o *Frente al mar (Intercambio de parejas frente al mar/ Swimming)* (1979). También con Za-cine y en coproducción con Andrés Vicente Gómez realiza *Corridas de alegría* (1981); y *Rocío y José* (1982), en coproducción en cooperativa con la distribuidora de Andrés Salvador Molina. Obras que adolecen de recursos técnicos, pero que en cambio, presentan una experimentación formal en las que se dan la mano la influencia del neorrealismo, de la *nouvelle vague*, el destape y la libertad sexual como mecanismo discursivo pero también como reclamo comercial; así como una imagen discursiva sobre lo andaluz novedosa.

Finalizando este período encontramos una obra que goza de dos de las tendencias que venimos exponiendo, se trata de *Los invitados* (1987), de Víctor Barrera. En ella se adapta la novela homónima de Alfonso Grosso y que narra el suceso histórico acaecido en 1975 en el cortijo sevillano de Los Galindos, perteneciente al Marqués de Gracina. La novela transforma la finca en una plantación de marihuana en la que las mafias fueron las responsables del atroz crimen que a día de hoy sigue sin resolverse. Trenzado Romero señala sobre el filme de Barrera; «más allá de los estereotipos de género – probablemente lo peor de esta película–, el film articula un convincente discurso sobre la vida en el campo andaluz. A la estrategia de identificación narrativa contribuye, sin duda, la presencia de la popular Lola Flores» (2000, p. 201).

Para Francisco Javier Gómez Pérez existe una *tercera vía* en el cine andaluz, en una definición que aglutina estas tendencias que Manuel Trenzado distingue, y que se establece como una tendencia genérica y temática en la década de los ochenta:

la representación de narraciones en entornos domésticos y contemporáneos a su momento de producción en los que la recuperación de la memoria histórica deja de ser un objetivo prioritario pero se mantienen un compromiso de denuncia social y la exhibición de personajes y contextos andaluces realistas y lejanos a los estereotipos pasado. (Gómez Pérez, 2013, p. 99)

El investigador señala como ejemplos de esta tendencia las mencionadas *Nanas de espinas* (1984) y *Los invitados* (1984); así como *Caín* (1986) de Manuel Iborra, *Las dos orillas* (1987) de Juan Sebastián Bollaín y *El mejor de los tiempos* (1989) de Felipe Vega.

*Caín* (Manuel Iborra, 1986) rodada en el pueblo gaditano de Chiclana de la Frontera. Es producida por Brozal, Manuel Iborra P.C. y Videoplaning con escasos medios. Su historia nos traslada a una clase escolar, donde se encuentran los alumnos con peores calificaciones y los repetidoses. A ella asiste Caín, un niño que siente pasión por los animales y el cual vive ajeno a lo que le rodea. Don Cuco, es el joven maestro, viudo con una hija cuyo antagonista es Mortadelo, el director del colegio.

El filme fue una de las dos producciones españolas<sup>101</sup> presentadas en la *Mostra de València de Cinema Mediterrani* del año 1987, y tal como declaró el propio director a el diario *El País* (jueves, 15 octubre 1987), su pretensión original era mostrar la alegría de vivir mediante un viaje a la infancia, así como «quería hacer una película en Andalucía [...] para ver si se podía sacar algo de eso que no se puede explicar que tiene Andalucía».

Sin embargo, según Juan Fabián Delgado (1991) el filme aspira a recrear de modo naturalista los entornos y costumbres que, no obstante, quedan en contraposición con personajes y situaciones poco creíbles y forzados «que difícilmente pueden conectar con el realismo costumbrista al que aspira» (Delgado, 1991, p. 70).

*Las dos orillas* (1987) es el primer largometraje dirigido por Juan Sebastián Bollaín y el segundo filme producido por Caligari Films S.A. tras el éxito de *Se acabó el petróleo* (1985) y una

---

<sup>101</sup> La otra película presentada fue *Quit'estima, Babel?* (¿Quién te quiere, Babel?, 1987), del catalán Ignasi P. Ferré, que también versa sobre la infancia de la pequeña Babel. Una niña que tiene que crecer en un orfanato mientras su madre se encuentra en tratamiento psiquiátrico.

de las pocas incursiones en el ámbito cinematográfico de la empresa, ya que con la creación del canal autonómico de televisión en 1989 virará su actividad laboral hacia el mismo.

Rafael Utrera recoge en su antología del largometraje andaluz, que el filme «condensa una multiplicidad de facetas que pertenecen al bagaje cultural y artístico del autor; además el protagonista principal es un “alter ego” del realizador donde la debida ficcionalización ha operado las pertinentes transformaciones» (1996, pp 30-31). Utrera nos dice que la obra presenta una serie de influencias de géneros como el policiaco o la ciencia ficción hibridadas convenientemente con el costumbrismo; manteniendo «algunos aspectos de la Sevilla de tarjeta de postal, donde el Guadalquivir y sus orillas constituyen una referencia obligada, pero no se ha privado de criticar actitudes sevillanas que encajarían por derecho propio en esa visión de nuestro paisanaje» (1996, p. 31).

*El mejor de los tiempos* ( Felipe Vega, 1989) es una producción de la sevillana Arenal Productores Asociados. Su trama se desarrolla entre los invernaderos almerienses de El Ejido, lugar al que la protagonista se desplaza por motivos laborales, mientras trata de mantener una relación con un exconvicto.

Una última tendencia que podríamos señalar en el cine andaluz es aquella que trata de recrear la identidad andaluza desde lo popular, pero identificado esto último con el tópico humorístico o castizo. Se trata de una serie de películas que en los años ochenta trataron de conseguir éxito comercial amparándose en la presencia de conocidos cómicos andaluces; como son *Se acabó el petróleo* (1980), *Los alegres bribones* (1981), *Madre in Japan* (1984) o *Un parado en movimiento* (1985).

Las dos primeras fueron producidas por Triana Films, y dirigidas por Pancho Bautista con la presencia de los cómicos Pepe da Rosa, Paco Gandía y Josele, para la primera e incorpora al elenco a Antoñita Colomé para la segunda; en la que se explota el humor castizo mediante la comicidad verbal de los protagonistas. Según Utrera (2005, p.80-81) con la deficiencia estructural y económica del audiovisual andaluz en esta etapa, la intención de Bautista, como pionero, fue similar a la de Buñuel con Filmófono; establecer unas bases industriales, en primera instancia, para poder

hace arte, en una segunda. Juan-Fabián Delgado resalta acerca de *Se acabó el petróleo*, su «escasa altura estética» publicitándose como una muestra del cine ‘andaluz’, motivo por el que fue atacada desde los sectores intelectuales (1991, p. 58). Lo que lleva también a decir a Trenzado que se tratan de filmes «perfectamente homologables con las comedias populares que a nivel estatal realizaba Mariano Ozores» (Trenzado, 2000, p.202). En esta línea también encontramos la obra de Francisco Rodríguez Paula *Un parado en movimiento* (1985) producida por Modulator Films y protagonizada también por Paco Gandía y Charo Reina, tras su debut cinematográfico en *Se acabó el petróleo*. Cuenta con guión de Pancho Bautista en la que se adaptan diferentes sainetes de los hermanos Álvarez Quintero (Utrera, 2005, p. 81) «que recupera el espíritu de las comedias folclóricas del franquismo. Este hecho podría haber provocado un discurso anacrónico y desfasado» (Gómez Pérez, 2013. P. 91). *Madre in Japan* (Francisco Perales,1984), producida por Caligari Films, de la que el propio Perales es fundador. Se trata de una comedia costumbrista, que cuenta las historias de los habitantes de un pueblo ficticio ubicado en el Aljarafe sevillano en el marco del mundial de fútbol de 1982. Y que para Juan-Fabián Delgado configura

una visión optimista de ese representativo pueblo andaluz, que se nos presenta como una comunidad dinámica, emprendedora, solidaria y en la vanguardia de búsquedas de soluciones a sus problemas (Delgado, 1991, p. 65)

Según Rafael Utrera, esta obra combina «la anécdota personal, la anécdota colectiva, centradas sobre la retransmisión del fútbol de “los mundiales”» y «se alinea en esa comedia española que tiene como prototipo *Bienvenido Mr. Marshall*, de Berlanga.» (Utrera, 2005, p.84).

### **2.6.3. Consolidación industrial (1990-2015)**

Como hemos visto hasta ahora la producción cinematográfica se ha dado de una manera atomizada y discontinua. Es en la década de los ochenta cuando despegue una realización más continuada pero que en lo industrial se dará a través de unas productoras con poco recorrido que no salvarán en su mayoría el paso del tiempo, como son los

casos de Galgo Films, Film Bandera, Za-cine o Triana Films. No obstante, si, cinematográficamente, estas décadas dieron lugar a ese incipiente cine de las nacionalidades; en parte imbuidos de sentimiento nacionalista, en parte, gracias a la implementación de las instituciones autonómicas que dieron apoyos a estos. La década de los noventa comenzará con un descenso en cuanto a producción, ya que el capital económico irá en otra dirección: la creación de las televisiones autonómicas (Gómez Pérez, 2013 pp. 109-110). Esto hará que algunas de estas empresas viren su labor hacia productos televisivos dejando en *stand-by* o directamente se centren exclusivamente en la elaboración de programas de televisión como son el caso de Videoplaning o Caligari Films.

Además esta década verá nacer lo que se ha denominado como la *Generación CinExin* (De la Torre Espinosa; 2015); un grupo de creadores y profesionales formados a la luz de la Facultad de Ciencias de la Información de Sevilla, del instituto Néstor Almendros y del Instituto Andaluz de Teatro; así como de la sede regional de TVE y de Canal Sur y que dará lugar a toda una corriente de realizadores del que Alberto Rodríguez será uno de los fundadores y máximos exponentes con una sólida trayectoria y cuya *Isla mínima* (2014) con 7.789.055,59 € recaudados y sus 10 galardones en los Premios Goya entre los que obtuvo a la Mejor Película y Mejor Director ha consolidado a este grupo que llevan trabajando juntos desde sus inicios.

### **2.6.3.1 La Generación CinExin**

En 1997 tendrá lugar el proyecto colaborativo *CinExin* que consta de una serie de cortometrajes rodados por un grupo de creadores que frente a la interrupción de las subvenciones al cortometraje por parte de la Junta de Andalucía en 1994 deciden crear un colectivo por el que rodarían un cortometraje cada uno de un rollo en 16 mm (De la Torre Espinosa, 2015, p. 63).

El resultado de esta empresa fueron catorce cintas de unos tres minutos aproximadamente dirigido por diecisiete realizadores que colaboraron en cada uno de los proyectos con diferentes funciones técnicas. El éxito que cosecharon en el Festival de Alcalá de Henares posibilitó que Canal + comprase los derechos de emisión, dando lugar al

año siguiente ya con más financiación al segundo proyecto *CinExin II: el SupercinExin*.

Su relevancia radica en que estos creadores revitalizarán el panorama creativo e industrial de la autonomía; además de que serán el fruto de las reivindicaciones que veníamos señalando en etapas anteriores: Mariano Agudo, Julio Sánchez Veiga, Alejandro Catalá, Ana Rosa Diego, Daniel de Zayas, David Cantero, Gervasio Iglesias, Antonio Perumanes, Jesús Ponce, Alberto Rodríguez Librero, Miguel Aparicio, Daniel Cuberta, Paco R. Baños, Inmaculada R. Cunill, Juan José Domínguez, Antonio Lobo, Álvaro Alonso, Miguel Ángel Carrasco, Daniel Sosa, Santi Amodeo, Jesús Carlos Salmerón y Manuel Raya.

La materialización de las reivindicaciones que los realizadores andaluces venían demandando desde finales de los setenta como es la creación de la Radio Televisión Andaluza<sup>102</sup>; o la configuración de centros de enseñanza de audiovisuales como la Facultad de Ciencias de la Información y el I.E.S. Néstor Almendros, ambos comienzan su andadura académica en 1989; así como el Centro Andaluz de Teatro, que ya contaba con una trayectoria; el bar “La Sirena” en la Alameda de Hércules. De este núcleo de profesionales del audiovisual saldrán algunas de las productoras más relevantes de esta etapa como Letra Producciones, Jaleo Films o La Zanfoña Producciones; así como algunos de los directores más señeros y todo un elenco técnico que nutrirá las producciones andaluzas en el nuevo milenio.

### **2.6.3.2. Productoras y producciones cinematográficas de esta etapa**

#### **2.6.3.2.1. Maestranza Films**

Productora fundada por el cordobés Antonio P. Pérez en Sevilla en 1991, tal como se recoge en su página web, es una productora independiente para televisión y cine. El director de la empresa había fundado anteriormente Videoplaning S.L., más centrada en la producción para televisión y que es la encargada de producir en la dé-

---

<sup>102</sup> La aprobación de la Ley 8/1987 posibilitaría la creación de la Empresa Pública de la Radio y la Televisión de Andalucía, así como la regulación de los Servicios de Radiodifusión y Televisión dependientes de la Junta de Andalucía. RTVA quedaría constituida en 1988, comenzando con la emisión de Canal Sur Radio ese mismo año, y al año siguiente; el 28 de febrero de 1989, Día de Andalucía; Canal Sur Televisión.



cada de los ochenta la cinta *Caín* (1986) y de la que decide desvincular la producción cinematográfica, centrándola en Maestranza Films (Gómez Pérez, 2013, p. 118).

Se ha instaurado como una de las productoras más importantes, estables y prolíficas de la región dada su larga trayectoria, así como por su constante producción de largometrajes, documentales y series de televisión; además de haber contribuido en la creación de algunos de los largometrajes de mayor éxito del cine andaluz.

Inaugura su labor cinematográfica con el film dirigido por Francisco Periñán *Contra el viento* (1990). Si bien en los títulos de crédito figuran como productoras principales Creativos Asociados de Radio y Televisión S.A. (CARTEL) y Productora Andaluza de Programas<sup>103</sup>

en coproducción con F. Periñán P.C. y en asociación con Maestranza Films Sevilla<sup>104</sup>. Rodado íntegramente en Almería, el filme cuenta como cabeza de cartel con Antonio Banderas y Emma Suárez y con la participación de Rosario Flores, nominada en los premios Goya de ese año a Mejor actriz de reparto, así como Periñán también resultó nominado a Mejor director novel.

La obra plantea una relación incestuosa entre dos hermanos y terceros implicados que «crean un contrapunto de diferentes formas de relación afectiva aceptadas socialmente» (Gómez Pérez, 2013, p. 138).

La siguiente obra producida por Maestranza Films será *Belmonte* (Juan Sebastián Bollaín, 1995) *biopic* del torero sevillano Juan Belmonte. Producida en régimen de coproducción junto a la productora francesa DMVB Films y con la

---

<sup>103</sup> Francisco Javier Gómez Pérez (2013) justifica la inclusión de una obra en la cinematografía andaluza con una participación mayoritaria de Cartel S.A. debido a la figura de Eduardo Campoy, que producirá otros filmes posteriores como *Dime una mentira* (Juan Sebastián Bollaín, 1992), *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998) de temática andaluza o *Solo quiero caminar* (Agustín Díaz Yanes, 2008), rodada parcialmente en Andalucía, por lo que indica que Eduardo Campoy (Cartel S.A.) está estrechamente vinculado con el cine andaluz. Por otra parte, también indica que Productora Andaluza de Programas era una «entidad dependiente de la Junta de Andalucía creada con objeto de ayudar y fomentar el rodaje, la creación y la producción cinematográfica en la Autonomía» (Gómez Pérez, 2013, p. 138).

<sup>104</sup> Rafael Utrera (2005) habla de Belmonte (1995) como la primera obra producida por Maestranza Films, mientras que Francisco Javier Gómez Pérez señala *Contra el viento* (1990) como la primera cinta producida por la productora sevillana. Según la Base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, aparecen como productores de *Contra el viento* Francisco Periñán Molina y Creativos Asociados de Radio y Televisión S.A. (CARTEL).



participación de Televisión Española, Canal Sur Televisión, Canal Plus Francia y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Basada en la experiencias de Luis Bollaín, padre del director de la cinta y amigo personal del toreo en sus últimos años; se trata de un retrato biográfico de narrativa circular que abre y cierra con la muerte de «el Pasma de Triana» padre del toreo moderno.

Maestranza continuará con una serie de coproducciones con Francia como *Romance peligroso* (*La Cible*, 1997) dirigida por Pierre Courrège, *Limpieza en seco* (*Nettoyage à sec*, 1997) por Anne Fontaine y la comedia de temática gay *¿Entiendes?* (*Pourquoi pas moi?*, 1999) de Stéphane Giusti. En 1998 también habría coproducido con Argentina, Francia y Holanda (Agresti Films, DMVB y Studio Neue Gronden respectivamente) *El viento se llevó lo qué* (Alejandro Agresti). Tal como apunta Gómez Pérez, ya en el nuevo milenio Maestranza Films no participará directamente en las coproducciones, sino desde la productora PHF Films de la que posee una tercera parte (Gómez Pérez, 2013, p. 119).

En 1999 llega a las pantallas dos de los grandes éxitos del cine andaluz que revitalizarían los debates sobre el cine de identidad andaluza y obras de esta productora: *Solas* Benito Zambrano y *Nadie conoce a nadie* de Mateo Gil; esta última en coproducción con DMBV.

En el año 2000 produce *Fugitivas* de Miguel Hermoso y en 2001 el documental *Polígono Sur (el arte de las Tres Mil)* de Dominique Abel que no se estranará hasta 2003. *El sueño de Ibiza* (2002) de Igor Fioravanti que retrata las aventuras de un grupo de viejos amigos en la isla mediterránea. En 2004 estrenará dos películas; *María Querida* de José Luis García Sánchez, *biopic* de María Zambrano; y una comedia que recuerda a otras producidas en décadas anteriores, *Atún y chocolate*, con la que Pablo Carbonell debuta en la dirección y en la que María Barranco vuelve a la comedia en pape. En 2005 coproducirá junto al Instituto Cubano de las Artes e Industria Cinematográficos (ICAIC) el segundo film de Benito Zambrano, *Habana Blues*.

En 2006 produce *La semana que viene (sin falta)* de Josexto San Mateo, *Los aires difíciles* de Gerardo Herrero y *Rosario Tijeras* de Emilio Maillé Iturbe en coproducción con Méjico. *Ladrones* dirigida por Jaime Marques Olarreaga con Juan José Balles-

ta y María Valverde verá la luz en 2007. En este mismo año, anunciará un acuerdo junto a la malagueña Green Moon, productora fundada por Antonio Banderas, con la intención de producir un título al año en Andalucía con directores noveles y actores andaluces para promocionar y potenciar profesionales tanto a nivel técnico como artístico. No obstante, hasta la fecha solo han producido una obra, *3 días* (2008), en la que Alex (Víctor Clavijo) tratará de sobrevivir junto a su familia en los tres días que restan para que un meteorito impacte contra la Tierra. Dirigida por el cordobés Francisco Javier Gutiérrez, se alzó como ganadora de la Biznaga de Oro a la Mejor Película en el Festival de Cine Español de Málaga, Mejor Actriz Secundaria, Guión Novel y Maquillaje; así como el Premio Goya al Mejor Sonido. En 2008 también verán la luz *Retorno a Hansala* de Chus Gutiérrez, ficción de temática social en el que se denuncia la situación de los inmigrantes que recorren el Mediterráneo en patera; y *Los veraneantes* de Jorge Viroga junto con la escuela de cine Orson the Kid en los que chicos de entre 12 y 18 años participan en el proceso creativo del filme. Esta obra denuncia los comportamientos xenófobos y el choque cultural que surgen en una comunidad cuando su vida se ve alterada por la aparición de una familia de gitanos del Este. Maestranza abre la segunda década del siglo XXI en coproducción con las españolas Un franco 14 pesetas S.L. y la suiza Saga Productions S.A.R.L.; *Ispansi (¡Españoles!)* (2010) dirigida por Carlos Iglesias, drama ambientado en la II Guerra Mundial en la que las dos Españas de la Guerra Civil, a través de sus personajes protagonistas, uno de derechas y el otro republicano, se unirán en una idea común, la de enviar a los niños de la guerra en un convoy a la Unión Soviética. *La voz dormida* (2011) de Benito Zambrano también ambientará su trama en las postrimerías de la Guerra Civil Española y la incipiente postguerra, en la que Pepita, una joven cordobesa, se muda a Madrid en su lucha de intentar salvar a su hermana y su hijo nonato presa por republicana. *A puerta fría* (2012) de Xavi Puebla, sin embargo, nos trae el presente más próximo en la que se hace una crítica a la sociedad mercantil en la que los recursos humanos valen tanto como son capaces de hacer dinero y relevados sin miramientos por nuevas generaciones. *La ignorancia de la sangre* (2014) de Manuel Gómez Pe-

reira por su parte es un *thriller* en la que el espionaje, el terrorismo islámico y la mafia rusa se dan la mano en diferentes tramas y de las que se tendrá que hacer cargo el protagonista, Javier Falcón (Juan Diego Boto) jefe de homicidios de Sevilla.

En 2015 coproduce junto a la marroquí Boulane Ozbryne Production *La isla del perezil* (Ahmed Boulane) basada en el conflicto armado que tuvieron España y Marruecos por la ocupación del islote. Mientras que la última producción de este año de la productora junto a Suroeste Films S.L. será *Lejos del mar* de Imanol Uribe en la que un exconvicto, Santi, viaja al sur para visitar a un antiguo compañero de celda, Emilio, que tiene una enfermedad terminal. La doctora de Emilio resultará ser una antigua conocida de Santi con la que tuvo un encuentro fatal en el pasado y que ha marcado la vida de ambos.

#### **2.6.3.2.2. Juan Lebrón Producciones**

Juan Lebrón Producciones es una de las empresas productoras que comienza su andadura en la década de los noventa; si bien centrar su actividad en el terreno del documental y televisivo; también ha llevado a cabo proyectos con «diferentes variantes folclóricas andaluzas, tomando en todas ellas una perspectiva de respeto hacia una muestra cultural y antropológica que dota de identidad a una comunidad» (Gómez Pérez, 2013, p. 129).

En 1986 produce *El torcal de Antequera* dirigido por Antonio José de Betancort; en 1992 produce para Manuel Gutiérrez Aragón *Semana Santa*, en el cual se muestran los misterios de pasión de la fiesta religiosa sevillana, sin voz en *off*, dejando al montaje y el sonido directo la interpretación y la narración de la manifestación de los sentimientos de los sevillanos (Gómez Pérez, 2013, p. 130).

Ese mismo año produce la película de Carlos Saura *Sevillanas* (1992) con un acercamiento plástico inusitado hasta el momento a la manifestación folclórica del baile andaluz; esquema que repetirá en 1995 con *Flamenco*

donde de nuevo se dota de plasticidad a este cante y baile tan propio del pueblo andaluz, que durante décadas ha sido el referente cultural de España para los extranjeros[...] [ambos tienen] un estilo narrativo que si bien lo alejan de la ficción y lo acercan al documental, lo hacen un tanto

peculiares (Gómez Pérez, 2013, p.p 130-131)

En 2003 produce con el apoyo de Extenda y la Agencia de Promoción Exterior de la Junta de Andalucía, para Radio Televisión de Andalucía, *Andalucía es de cine*, una serie que consta de 250 capítulos de tres minutos de duración en la que se muestran imágenes de las ciudades y pueblos andaluces a vista de pájaro.

En 2009 produce *Paisajes de Andalucía*, una serie de ocho capítulos con treinta minutos de duración en la que se toma de nuevo el mismo punto de vista que la anterior, pero esta vez mostrandolabellezanaturaldelpaisajedecostas, parques naturalesentreotroselementos medioambientales. Otros trabajos que hemos podido encontrar en la página de RTVA en referencia Juan Lebrón son *Andalucía verde*, *Andalucía monumental* o *Andalucía siempre*<sup>105</sup> todas ellas desde la misma perspectiva de microespacios con tomas aéreas que recojan el patrimonio tanto natural como monumental de Andalucía.

#### **2.6.3.2.3. Letra M Sociedad Cooperativa Andaluza, Letra Producciones y Jaleo Films**

Estas productoras están asociadas a la *Generación CinExín*. Letra M fue fundada en los noventa por Paco R. Baños, Ana Rosa Diego, Álvaro Alonso, Daniel de Zayas y en un primer momento Alberto Rodríguez, de la que posteriormente se saldría; la cual se centró más en el terreno del cortometraje; *Marismas* (Modesto González, 1997) o *Los días felices* (Chiqui Carabante, 1998). Letra M dará lugar, posteriormente, a Letra Producciones, la cual seguirá centrada tanto en el terreno del cortometraje como en el del largometraje.

*Carlos contra el mundo* (Chiqui Carabante, 2002) es su primera incursión en el terreno del largometraje de ficción, en coproducción con Jaleo Films y Canal Sur Televisión. Julián Villagrán, una de las caras asiduas en los films de este grupo, interpreta a Carlos, un chico de veinticinco años, con complejo de *Peter Pan*, que tras la muerte de su padre, es impelido a ocupar su lugar familiar; lo que le conducirá a

---

105 <http://blogs.canalsur.es/saladeprensa/2015/07/03/andalucia-verde-de-juan-lebron-se-estre-na-este-domingo-en-canal-sur-con-un-capitulo-dedicado-a-almeria/>  
[http://www.canalsur.es/televisien/Andalucia\\_Monumental\\_\(capitulo\\_9\\_resumen\)/655783.html](http://www.canalsur.es/televisien/Andalucia_Monumental_(capitulo_9_resumen)/655783.html)  
<http://www.canalsur.es/noticia/271737.html>

una serie de mentiras para no enfrentarse con su realidad. La siguiente de las producciones que encontramos es *Héctor y Bruno (Siempre hay tiempo)* (Ana Rosa Fernández Diego, 2009) con la participación de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Canal sur televisión; narra la historia familiar de Héctor, un anciano vasco que tiene que dejar su hogar; y su nieto, Bruno, un adolescente con problemas; un choque entre lo tradicional y lo moderno, lo rural y lo urbano. El filme obtuvo 16 nominaciones a los premios Goya 2011, de las cuales no obtuvo ningún galardón. *Cámara Oscura* (Maru Solares, 2012) es el siguiente título coproducido junto a la bilbaína Basque Films Service, con una participación del 10% por parte de la productora sevillana. Ane, una adolescente de 13 años que ha perdido la visión descubre el mundo de la fotografía gracias a su tío durante un verano. Se trata de la historia de una adolescente en busca de un rumbo en la vida tanto como adolescente a la vez que como ciega.

*Ali* (Paco R. Baños, 2012) es de el último largometraje de ficción hasta la fecha de Letra Producciones. Se trata de la *opera prima* de Paco R. Baños con la participación de Canal sur televisión, Televisión Española y Canal + España; en la que una madre y una hija, Alicia y Alicia, tratan de encontrar sus caminos, una relación tóxica en la que en no pocas ocasiones los roles han estado invertidos; mientras Ali, madre, cae de relación en relación y de depresión en depresión, Ali, hija, tiene fobia a las relaciones, fobia al compromiso y fobia a todo lo que no pueda hacer fumando.

Jaleo Films, es otra de las productoras herederas de esta *Generación CinExín*, fundada en el 2000 por Antonio Lobo y Álvaro Alonso. Gómez Pérez recoge que si bien mantuvo la producción de cortometrajes; *Amor, dinero y salud, por este orden* (Marc Vigil, 2002), *El tren de la bruja* (Koldo Serra, 2003), *Carne de neón* (Paco Cabezas, 2005) base del film homónimo que produciría cinco años después, *Ataduras* (Juan Pancorbo Bago, 2006), *5 contra 1* (Jorge Naranjo, 2007) y *Pasemos al plan B* (Paz Piñar, 2007) (Gómez Pérez, 2013, p. 122).

En el terreno del largometraje de ficción Jaleo Films comienza su andadura con la coproducción junto a Letra M de *Carlos contra el mundo* (Chiqui Carabanet, 2002), la cual hemos reseñado antes.

A ésta le siguieron toda una suerte de coproducciones, en su gran mayoría internacionales. Gómez Pérez (2013) señala el filme *Recambios* (Manuel Fernández, 2004) como la siguiente cinta producida por Jaleo Films. En la Base de Datos de Películas Calificadas del Ministerio de Cultura, encontramos que el filme está producido por Recambios Producción S.L., la cual el autor señala como conformada por Jaleo Films, Omnibus Pictures y Tonison Producciones (2013, p. 237); si bien en la fuente del ministerio figuran como entes colaboradores. No obstante, la obra también cuenta con la participación de Canal sur televisión.

Gómez Pérez (2013) también nos señala que el elenco de la obra está formado por una suerte de *star-system* andaluz, ya que en ella se pueden reconocer muchas caras del panorama del momento tales como Cuca Escribano, Tatiana Sánchez, Antonio Dechent, Manolo Solo, Alex O'Dogherty, Jesús Olmedo, José Luis García-Pérez o Paco León. (P. 237)

La obra nos narra la vida de dos mujeres, Ángel y Sara, que tras una desesperada huida de sus parejas, comienzan una nueva vida en paralelo en la capital hispalense; sin embargo, una serie de circunstancias harán que las vidas de los personajes de entrecrucen «a veces de un modo casual, otras de una forma más intencionada» (Gómez Pérez, 2013, p. 238).

*15 días contigo* (Jesús Ponce, 2005) es coproducida por la madrileña Bailando en la luna, la vasca Baintet zinema y Jaleo Films con la participación de Canal sur televisión y Canal + España; así como con la ayuda de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y el ICAA. Se trata del debut en el terreno del largometraje de su director Jesús Ponce, participante del *Proyecto CinExín* con el cortometraje *El último viaje de Marcelo*. *15 días contigo* nos cuenta la dramática historia de Isabel, ex convicta que acaba de recuperar su libertad y no está dispuesta a volver a perderla. Sin embargo, el encuentro con Rufo, un antiguo amigo se plantea como una contradicción en su vida; de una parte, alguien que le acompaña y comprende sus experiencias vitales; de otra, representa un modo de vida del cual pretende alejarse.

*Iberia* (Carlos Saura, 2005), esta obra viene a formar parte del ciclo que Carlos Saura iniciara con *Sevillanas* (1992) y *Flamenco* (1995); esta vez coproducido por Morena

Films, Jaleo Films, Estrategia y DACSA Producciones, con una participación minoritaria de origen galo—20%—. En este caso se inspira en el compositor Isaac Albéniz y la participación de figuras de prestigio del mundo del baile y el cante como Sara Baras, Antonio Canales o Estrella Morente entre otros. Según Gómez Pérez, viene a continuar su obra pretérita, aunque en esta hay una mayor experimentación formal y una evolución a formas más barrocas (Gómez Pérez, 2013, p. 254).

En *La vida perra de Juanita Narboni* (2005), dirigida por la tangerina Farida Benlyazid, encontramos una «insólita coproducción hispano-marroquí» (Gómez Pérez, 2013, p. 257) en la que Jaleo Films figura como productora asociada. Coproducida por la andaluza ZAP Producciones y la marroquí Tingitania Films, con la participación de Canal sur televisión, 2M Télévision Marocaine y Moroccan Movie System. Se trata de la adaptación de la novela homónima del escritor tangerino Ángel Vázquez, publicada en 1976. Según nos cuenta Francisco Javier Gómez:

Ángel Vázquez [...] creó un relato insólito en el panorama de la literatura española de su época tanto por su contenido como por sus aspectos formales: en el terreno lingüístico utiliza un castellano tangerino como expresión viva de una ciudad y una cultura donde todavía existen giros sefarditas; como historia contada en el monólogo de una solterona solitaria (Gómez Pérez, 2013, p. 257)

Monólogo que se traslada a la narración cinematográfica mediante la presencia en todas las escenas y las narraciones en off de la protagonista/narradora, Juanita, interpretada por Mariola Fuentes.

El argumento nos traslada a la experiencia de Juanita, hija de padre inglés de Gibraltar y madre andaluza, en estrecha vinculación a un Tánger multicultural de principios de siglo XX, representado en los personajes secundarios; como la hermana de Juanita, Helena, educada en Francia o su íntima amiga, Esther, judía sefardita que vive un romance con un marroquí. La historia se desarrolla de pleno en Tánger, el Tánger de la Guerra Civil española con la entrada de las tropas Jali-



feñas en la ciudad; el de la II Guerra Mundial y la llegada de los refugiados europeos y el de la independencia de Marruecos, que devuelve a la ciudad a sus orígenes árabes. El trasfondo de la problemática de Juanita es la incompreensión de la desaparición del mundo en el que ha crecido por la fuerza de la Historia. Francisco Javier Gómez nos dice que el andalucismo de la obra se da a través del personaje protagonista, la cual se reconoce ella misma como «más andaluza que inglesa» (Gómez Pérez, 2013, p. 261).

Mariola Fuentes recrea un tipo identificable con una mujer andaluza, con un acento natural y creíble, que comparte inquietudes, actitudes y moralidades con la figura de la burguesa andaluza, conservadora y partidaria de los valores defendidos por el régimen franquista. De ahí resulta una caracterización proyectada como la de una mujer andaluza popular pese a ubicarse en un entorno marroquí y cosmopolita (Gómez Pérez, 2013, p. 261)

*Lifting de corazón* (Eliseo Subiela, 2006) es coproducción hispano-argentina entre Jaleo Films, Aquelarre Servicios Cinematográficos, Public S'pecial Events, Terraplen Producciones, Aleph Media y Cinema Digital con la participación de Canal Sur televisión y Televisión de Catalunya, así como recibió, también, el apoyo económico de los programas Ibermedia, Media Desarrollo y una subvención de la Junta de Andalucía para la distribución (Gómez Pérez, 2013, p. 269).

Eliseo Subiela es un director argentino cuya obra más conocida podría ser *El lado oscuro del corazón* (1992) a juicio de Francisco Javier Gómez (2013, p. 269). Su filmografía destaca por explorar la condición humana y los afectos. En este caso, *Lifting de corazón* es tratada desde un género de comedia con cierto tono agri dulce, en la que Antonio Ruiz, un cirujano plástico andaluz, de mediana edad residente en Sevilla, casado y con dos hijos, parte a un congreso a Buenos Aires donde mantendrá un *affaire* con su asistente. De este enamoramiento surgirá el conflicto, una crisis matrimonial que se verá agravada con la presencia de Delia, la asistente, en la capital andaluza.



Gómez Pérez nos dice que si la ubicación en Sevilla venía exigida por el régimen de coproducción, se nos muestra poco reconocible a excepción de la aparición de la Torre del Oro, así como algunos de los nuevos puentes creados para la Expo'92. Con respecto a los personajes nos señala que «el carácter de los personajes andaluces representados se coordina sin crear un contraste extremo entre los tipos argentino y los españoles» (2013, p. 271). Sin embargo, Antonio presenta ciertas similitudes con el mito de Don Juan, en su pose conquistadora y desparpajo (Gómez Pérez, 2013, p. 271).

El año 2007 es prolífico para la productora sevillana, en el que atomizará sus recursos en diferentes coproducciones internacionales. Así por ejemplo encontramos la coproducción hispano-portuguesa<sup>106</sup>; *2 rivales casi iguales* (2007) dirigida por Miguel Ángel Calvo Buttini. Participan de ella Basque Films Service, Salto de Eje P.C., Notro Films, Life Pictures, la portuguesa Digital K y Bollywood Pictures como asociada. También participan otras entidades colaboradoras como El ICAA, la Generalitat de Catalunya, Canal sur televisión, el Gobierno de Navarra, el Gobierno Vasco, ETB, Televisió de Catalunya, Telemadrid, el ICO, Audiovisual S.G.R., el Institut Català de Finances y las ayudas de los programas Ibermedia y Media.

*2 rivales casi iguales* nos narra el enfrentamiento entre dos hermanos gemelos por la presidencia del país. Francisco Javier Gómez nos apunta que el paisaje, personajes y folclore es el del norte del país, si bien hay un pequeño reducto andaluz dado por María Galiana en el rol de personal del servicio y que los hermanos llaman «La Tata» (Gómez Pérez, 2013, p. 297).

María Jesús Ruiz Muños e Inmaculada Sánchez Alarcón (2008) señalan que este tipo de personajes secundarios andaluces, suelen presentar el contrapunto cómico de los protagonistas; encarnados por mujeres, que en su mayoría de las veces se establecen en el rol de criadas de la familia, de clase social baja, sin estudio y con un carácter sobreprotector. Se trata de una mixtificación de los estereotipos tradicionales sobre la andaluza, que pasados por el tamiz del tiempo se han perpetuado hasta nuestros días en el cine y la televisión, siendo el epítome de este tipo «*la Juani*» de *Médico de familia*, una de las

---

<sup>106</sup> La participación mayoritaria es española con un 90% frente al 10% de procedencia portuguesa. Base de Datos de Películas Calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

series españolas de mayor repercusión (Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón, 2008, p.149).

Otras de las coproducciones en las que participa es en la hispano-mexicana *La Zona* (2007) de Rodrigo Plá. En que se nos relata un *thriller* en el que la comunidad formada por una sociedad de alto nivel económico decide acuartelarse dentro de su zona residencial con el objeto aislarse de los suburbios que les rodean, llegando a generar una comunidad autosuficiente. Pero una noche de tormenta tres chicos de los suburbios conseguirán salvar las medidas de seguridad y robar, de lo que resulta muerta una anciana. Uno de los asaltantes conseguirá permanecer prófugo dentro de las lindes del complejo.

La tercera producción de Jaleo Films este año es otro film de Jesús Ponce, *Déjate caer* (2007). Película de corte social y marginal, más cercano a filmes como *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998) o *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002) pero con un componente de comicidad en sus tramas que le acerca más a la dramedia, o comedia dramática «potenciando con ello una visión más andaluza de la tragedia, íntimamente ligada a la comedia» (Gómez Pérez, 2013, 310). En ella, tres jóvenes treintañeros residentes en el extrarradio de una ciudad andaluza, desocupados más allá de sentarse en un banco a beber cerveza incapaces de tomar las riendas de su vida. La aparición de una chica que está dispuesta a mantener una relación con uno de ellos detonará el cambio en la vida del grupo.

El último título en el que se involucra Jaleo Films este año es el *thriller* *Aparecidos* (Paco Cabezas, 2007), en la que coproducen Oberon Cinematográfica, Morena Films y la argentina Pensa & Rocca; junto a la participación de Televisión Española y Televisió de Catalunya. Se trata de una *road movie* en la que una pareja de hermanos que recorren argentina se tropiezan con un diario en el que se relata un terrible asesinato de una familia. Desde aquí su viaje se transforma en una pesadilla siguiendo los pasos de la familia desaparecida. Lo que vibra en el fondo de esta historia es, precisamente, la Historia de la Dictadura argentina y sus 30.000 personas secuestradas y torturadas.

En el 2009 encontramos la coproducción entre la noruega Helgeland Films, la alemana

Tradewind Pictures GMBH y la española Jaleo Films<sup>107</sup>; *La joven de las naranjas* (2009) de Eva Dahr; adaptación de la obra homónima escrita por Jostein Gaarder. La obra nos cuenta el viaje en el descubrimiento del amor de forma paralela entre Georg un joven de 15 años y su padre, muerto cuando él era pequeño. Es a través de una carta que el chico descubra a su padre y su viaje a España en pos de una chica de la que se enamoró. La presencia de los elementos andaluces en la obra se da desde la perspectiva exótica y la estampa de postal que tanto se ha explotado en relación a Sevilla: Giralda, Torre del Oro, Puente de Isabel II, Patio de los naranjos de la catedral o Plaza de España, son algunos de los lugares que la obra nos muestra en el itinerario del protagonista.

Los últimos largometrajes de ficción en los que ha producido Jaleo Films son *Carne de neón* (2010) de Paco Cabezas, que continúa la historia de Ricky, ya presentado en un cortometraje anterior en 2005, cuyo título homónimo ya nos da la pista de que se trata de una expansión argumental del mismo. Ricky, un chapero, esta vez interpretado por Mario Casas —en su versión corta fue interpretado por Oscar Jaenada—, quiere hacerse un hueco en los negocios de los bajos fondos barceloneses para ganarse el respeto de su madre, entre otras cosas; piensa en montar un puticlub, el mismo negocio por el que metieron a su madre en la cárcel. El filme es una coproducción internacional entre España (60%), Argentina (20%), Francia (10%) y Suecia (10%), entre las que figuran productoras con las que Jaleo Films acostumbra a trabajar en este periodo como Oberon cinematográfica, Pensa & Rocca, Morena Films, la francesa Mandarin cinéma y la sueca Hepp Films.

En 2010 también acomete la coproducción de *Mami Blue* de Miguel Ángel Calvo Buttini, junto a Salto de Eje P.C., Life & Pictures y la portuguesa Log Play LTD; así como cuenta con la participación de Canal sur televisión, RTVV Televisió Valenciana y CMT. Se trata de una comedia en clave de *road movie*, con cierto aire gamberro que recuerda a otros filmes como *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997) en la que una anciana, Teresa y su cuidadora, Luz Estela, una joven sudamericana, deciden fugarse en el coche tuneado del no-

---

<sup>107</sup> El reparto de la financiación viene dado por un 60% noruego, un 30% alemán y el 10% restante de origen español

vio de ésta para ir a una discoteca llamada Mami Blue en Huelva. En su periplo, se verán obligadas a huir de diversos perseguidores e incluso llegarán a atracar una gasolinera.

*Lección de pintura* (Pablo Perelman, 2011), es la única cinta producida en 2011 por parte de Jaleo Films, coproducida entre España, México y Chile; basada en la novela del escritor y pintor chileno Adolfo Couve; nos traslada al Chile de los años 60, donde un chico hijo de una madre soltera, descubre su talento para la pintura gracias al dueño de la droguería en la que trabaja su madre. Además la cinta refleja los años anteriores al golpe militar, un entorno convulso en lo político y social.

En 2012 Jaleo Films afronta la producción de dos cintas donde lo andaluz está mucho más presente que en cintas anteriores; como son las comedias *El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez, 2012) y *Carmina o revienta* (Paco León, 2012). La primera se encuentra coproducida junto a la sevillana Mundoficción Producciones, del propio Alfonso Sánchez y Alberto López, y con la colaboración de Canal Sur Televisión. Mientras que la segunda es una coproducción con Andy Joke, como en el caso de la anterior, es fundada por Paco León, aunque sita en Madrid; y Paloma Juanes; así como la participación de Filmin, Canal+ España y Cameo.

*El mundo es nuestro* es una comedia paródica en la que tienen cabida todos los tópicos sevillanos, pasados por el tamiz de la época en la que se produce. *El Culebra* y *el Cabesa* son dos *canis* que deciden atracar una sucursal en el corazón del barrio de Triana en plena Semana Santa. El filme se convierte en un alegato esperpéntico contra la corrupción y la crisis en la que se encuentra sumida el país todavía en el año 2012. Por su parte, *Carmina o revienta* presenta un trasfondo similar, en este caso, se trata de un falso documental en el que Carmina regenta una venta en Sevilla donde venden productos ibéricos, que tras sufrir diversos robos; decide estafar al seguro para conseguir sacar a su familia adelante. Se trata, pues, de los primeras incursiones en la dirección tanto de Alfonso Sánchez como Paco León; aunque ya resultaban caras conocidas. El primero gracias a unos cortometrajes junto a Alberto López en los que parodiaban a perso-

najes de la fauna urbana sevillana en la plataforma Youtube. Paco León, ya era una cara conocida gracias a su papel de *El Luisma* en la serie de televisión *Aida*. También hay que señalar con respecto a *Carmina o revienta* su interesante experimento en el modelo de exhibición, ya que el director decidió lanzar la cinta a la vez tanto en pantallas de cine, en plataformas legales de descarga y en DVD. El modelo de León le granjeó alrededor de 32.000 espectadores en tan solo un fin de semana. Según la base de datos del ministerio de cultura el número de espectadores es de 20.528, es posible que este modelo presente un algunas deficiencias por lo innovador. Ambas películas tenían prevista una secuela, *El mundo es suyo* y *Carmina y amén*, de las cuales tan solo la segunda ha visto la luz en 2014, pero esta vez con la ausencia de entidades andaluzas en su producción. La tercera producción de Jaleo Films en 2012 es la del drama *Kënu* dirigida por Arantza Álvarez Pastor, en coproducción con Kiribati Producciones y con la colaboración de Canal Sur Televisión. *Kënu* es un drama ubicado en el Senegal de las mafias, los cayucos y el tráfico de personas y drogas hacia Europa. Allí una cooperante española se enfrentará al cacique local, Mamadou, en claro intento de mejorar las cosas; sin embargo éste tan solo es un eslabón más de una cadena que llega mucho más alto. La última de las producciones en el terreno de largometraje de ficción es *Anochece en la India* (Chema Rodríguez, 2013), ya que en 2014 Jaleo Films anunció que tenía que cerrar debido a la crisis y no podía hacer frente a las deudas contraídas, tras catorce años de trayectoria y un buen número de películas producidas. *Anochece en la India* se trata de otra coproducción internacional entre España, Rumanía y Suecia, con un porcentaje mayor de financiación española y con la colaboración de Canal Sur Televisión. En ella se nos narra el viaje, tanto físico como vital de Ricardo, antiguo hippie que recorría Europa y Asia en su furgoneta hacia Oriente. Pero ha pasado los últimos años postrado en una silla de ruedas, por lo que decide rememorar viejos tiempos, realizando de nuevo un viaje a la India, esta vez, acompañado de Dana, su asistente de origen rumano. Por último, reseñaremos que Jaleo Films también ha realizado labor en el terreno de lar-

gometraje documental; así encontramos títulos como *Las amigas* (Lucía Sánchez, 2002), *Por un puñado de sueños* (Antonio Lobo, 2004), *Tremendo swing* (Jorge Naranjo, ), *La leyenda del tiempo* (Isaki Lacuesta, 2006) y *Mañana podrías estar muerto* (Juako Escaso, 2012)

#### **2.6.3.2.4. La Zanfoña Producciones**

Constituida en 2001, La Zanfoña Producciones tiene a Gervasio Iglesias como responsable, también parte integrante de la *Generación CinExín*, y cuenta con Alberto Rodríguez y Santi Amodeo como sus principales directores (Gómez Pérez, 2013, p. 124).

La trayectoria de la productora y la de ambos directores corre en paralelo; en 1999 Rodríguez y Amodeo consiguen su primer éxito en conjunto con el cortometraje *Bancos*, con un desconocido en ese momento Alex O'Dogherty en el papel protagonista. Su incursión en el largometraje de ficción les viene dado con *El factor Pilgrim*, de nuevo con Alex O'Dogherty en el papel principal, rodada en Londres para la cual constituyen la productora Seisdedos. Esta primera obra comienza a coproducirse en 1998, pero no verá la luz en las pantallas hasta 2001, momento en el que Tesela Producciones Cinematográficas<sup>108</sup> entre en el proyecto. (Gómez Pérez, 2013, p. 125).

Tras el éxito del *El factor Pilgrim*, la carrera de ambos se desvincula en cuanto a la dirección conjunta, no así en sus colaboraciones. Alberto Rodríguez dirigirá en 2002 el filme *El traje* producido por Tesela, momento en el que se estaba constituyendo La Zanfoña Producciones; desde este momento, Tesela y La Zanfoña crean un tándem dentro de las producciones con estos directores, que verán sus realizaciones producidas de manera alterna. Así, el primer largometraje de ficción producido por ambas es *Astronautas* (2003) de Santiago Amodeo; tras él, *7 Vírgenes* (2005) de Alberto Rodríguez. En 2006 *Cabeza de perro* de Santiago Amodeo y en 2009 *After* de Alberto Rodríguez.

En *Astronautas* encontramos a Daniel, un ex drogadicto de cuarenta años que tiene un decálogo de hechos cotidianos como guión de vida para tratar de recuperar la normalidad; es aquí cuando aparece el elemento inesperado; Laura de casi dieciséis aparece un día en su portal buscando a su hermano, vecino de Daniel. Así, Daniel

---

<sup>108</sup> Tesela Producciones Cinematográficas es una empresa sita en Madrid.

termina haciéndose cargo de la chica con la que establece una relación especial. En la siguiente obra de Amodeo, *Cabeza de perro* (2006) nos encontramos con Juan José Ballesta en el personaje principal, tras el éxito comercial de que le supuso *7 Vírgenes* de Rodríguez. En este caso se nos narra la vida de un chico de dieciocho años de clase media-alta que sufre una extraña enfermedad que cursa con episodios de pérdidas de memoria y desvanecimientos; por lo que sobre-protegido por su familia. Un día consigue convencer de que le dejen hacer un viaje con un familiar, momento en el que sufre uno de estos episodios y se despierta en Madrid. Allí tendrá que ingenárselas para sobrevivir. El último filme rodado de Santi Amodeo hasta la fecha es *¿Quién mató a Bambi?* (2013), si bien no puede considerarse andaluza al cien por cien, ya que está producida por Quien mató a bambi A.I.E. y Rodar y Rodar Cine, ambas con sede en Barcelona; aunque está rodada en Sevilla íntegramente, con personal técnico andaluz al 99%; así como la Junta de Andalucía concedió una ayuda a la empresa Rodar y Rodar para la realización del filme con una dotación de 232.803,64 €<sup>109</sup>

*7 Vírgenes* (2005), por su parte, supuso el primer éxito de Alberto Rodríguez, con diferentes nominaciones a los premios Goya, consiguió el de Mejor actor Revelación para Jesús Carroza y la Concha de Plata al mejor actor del Festival de San Sebastián para Juan José Ballesta, entre otros. El filme nos traslada a los suburbios de una ciudad andaluza, donde Tano —Juan José Ballesta— ha salido de permiso para la boda de su hermano del correccional donde se encuentra; una vez fuera vuelve a las andadas con su mejor amigo, el Richi: bebe, se droga, fuma, roba. Pero este permiso se va imponiendo poco a poco como un desmoronamiento de los valores en los que se cimenta su identidad y libertad, lo que se va transformando en un viaje a la madurez. *After*, por su parte Alberto Rodríguez nos relata el viaje inverso; desde la madurez a la adolescencia como vía de escape. Se trata de la historia de un grupo de tres amigos; Manuel, Ana y Julio; juntos desde la adolescencia siguen manteniendo el vínculo ya en plena madurez, y pese a tener todo lo que se supone que podrían

---

109 Publicado en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía el 13 de marzo de 2013; el cual se puede consultar en línea [http://www.juntadeandalucia.es/boja/2013/50/BOJA13-050-00002-4065-01\\_00023138.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/boja/2013/50/BOJA13-050-00002-4065-01_00023138.pdf)



desear se encuentran insatisfechos. Una noche de verano se reencuentran para recordar viejos tiempos; y esto les conduce a un viaje de sexo, drogas, alcohol y excesos. Se trata de esa huida hacia la adolescencia como vía de escape de su realidad.

En 2012 *Grupo 7*, también de Alberto Rodríguez; ya figurarán bajo la producción de Sacromonte Films<sup>110</sup> y Atípica Films. *Grupo 7* es la historia de un grupo especial de la policía antinarcoóticos en la Sevilla de finales de los ochenta y principios de los noventa. Han sido encargados de limpiar de camellos menores todo el distrito centro de la ciudad, que se prepara para uno de los momentos cúlmenes de su historia reciente la Exposición Universal de 1992. *Grupo 7* nos cuenta con un pulso firme las tropelías, los cambios de roles entre los personajes, sus lealtades y traiciones a medida que acumulan éxitos; pero también tropiezos en el camino. El filme obtuvo 16 nominaciones a los premios Goya, de las cuales obtuvo tan solo dos, el de Mejor actor de reparto para Julián Villagrán y el de Mejor actor revelación para Joaquín Núñez. Si una película como *Grupo 7* no se podría entender la siguiente obra de Alberto Rodríguez; *La Isla Mínima* (2014), pero esta ya no se encuentra producida por La Zancoña, sino por Atresmedia Cine, Atípica Films y Sacromonte Films.

No obstante, La Zancoña y Tesela también coproducen la comedia musical de ambiente folclórico de Álvaro Begines *¿Por qué se frotan las patitas?* (2006); en la que Lola Herrera—con un acento natural— interpreta a una famosa folclórica andaluza retirada de los escenarios hace tiempo que está al final de su vida y decide vivir el tiempo que le quede como ella desee, sin imposiciones familiares; lo cual repercute en una revolución en cuanto a todas las mujeres de la familia.

En 2007 se une a Corporación Ecuador para Largo y coproduce el drama *Qué tan lejos* de Tania Hermida; en 2009 junto a Spaghetti Monsters coproduce una comedia paródica del género *thriller*; *La furia de Mackenzie* dirigida por Félix Caña, Paco Campano y José Luis Reinoso; así como la comedia de terror *Juan de los muertos* (2011) de Alejandro Bruges, esta vez en coproducción con la cubana Inti Manuel

---

110 Sacromonte Films cuenta con dos sedes en Andalucía; una en Sevilla y la otra en Granada.

Herrera Nuñez y la colaboración de Canal Sur Televisión y Televisión Española.

En 2011 producirá el siguiente filme de Álvaro Begines: *Un mundo cuadrado*. El filme se articula como una metáfora de la sociedad andaluza en clave de aventura. El mundo cuadrado de las Marismas del sur de la década de los noventa, tan cuadrado e inamovible como la propia tierra y la gente que lo habita; hasta que una noche un adolescente es asesinado y los integrantes de una banda de rock deciden tomarse la justicia por su mano para cambiar el mundo.

La Zanfoña, fiel al espíritu de la generación que les dio lugar a su formación, ha continuado con la producción en el terreno del cortometraje: *Reloj de arena* (José Francisco Ramírez Ortuño y Laura Alvea Pérez, 2003), *El húmedo aroma de la tierra* (Manuel J. Rodríguez, 2003), *Días rojos* (Gonzalo Bendala Sanz, 2004) en coproducción con la sevillana Mundoficción, el corto de animación *Palomita mía* (Jorge Fernández Alcantarilla, 2005), el casi medimetraje *1939* (Juan Barrero de Marcos, 2005), *Cielo sin ángeles* (José Francisco Ramírez Ortuño y Laura Alvea Pérez, 2007) o *Yo solo miro* (Gorka Cornejo Arruabarrena, 2008).

En el terreno del largometraje documental también podemos encontrar una serie de títulos como: *Presos del silencio* (Eduardo Montero, Mariano Agudo, 2005), *Dame veneno* (Pedro Barbadillo Rank, 2008) basado en las figuras de Camarón, Veneno y Pata negra; *Cómicos* (Ana Pérez y Marta Arribas, 2009), *La luna en ti* (*Moon inside you*) (Diana Fabiánova, 2010), la bilogía musical peruana compuesta por *Okumanta (Desde adentro)* (2012) y *Sigo siendo...Kachkanirraqmi* (2013) dirigidos ambos por Javier Corcuera, *Triana Pura y Pura* (Ricardo Pachón, 2013), *Tócaoras* (Alicia Cifredo, 2014), *Mi querida España* (Mercedes Moncada Rodríguez, 2015) y *Playin Lecuona* (Pavel Giroud y Juan Manuel Villar Betancort, 2016).

#### **2.6.3.2.5. Manufacturas Audiovisuales S.L.**

Productora fundada por Antonio Cuadri en 2003. Antonio Cuadri ya contaba con una trayectoria desde décadas atrás, trabajó en Caligari Films productora de *Madre in Japan* (Francisco Perales, 1986) donde trabajaría en producción así como

guionista y en *Las dos orillas* (Juan Sebastián Bollaín, 1987) en la que también pertenece al equipo de producción. En la década de los noventa trabajaría en televisión en *Lo más Plus*, *Las noticias del guiñol* (1995-1997) y en la serie *Al salir de clase* (1997-1999). Ya en el 2000 consigue que la madrileña Boca a Boca produzca su primer largometraje *La gran vida* con una considerable acogida de público; y posteriormente rodaría un telefilme en 2002, *Clara* (Gómez Pérez, 2013, p. 128).

Tras esta etapa madrileña, el director vuelve a Andalucía y funda Manufacturas Audiovisuales con la que emprende su próximo trabajo, *Eres mi héroe* junto a la producción de Caligari Films y Canal Sur Televisión. La película nos introduce en la vida de un adolescente de 13 años sevillano durante la transición democrática.

En 2006 Cuadri acomete la dirección de una obra de encargo que está coproducida por Fénix P.C., Surinvest Capital Andaluza, Abra Prod, Euskal Irrati Telebista-Radio Televisión Vasca y Canal Sur Televisión; se trata de *La buena voz*. Según Gómez Pérez (2013) se trataba de una obra pensada en principio para las televisiones que alcanzó mayores dimensiones, decidiendo su estreno en salas. (Gómez Pérez, 2013, p. 128). En ella se nos narra el conflicto entre un padre de mediana edad y un hijo del que no sabía nada.

Tras esta obra, emprende la producción de una de las películas más costosas y ambiciosas hasta la fecha realizada por parte de una productora andaluza. Se trata de *El corazón de la tierra* (2007), para ello se asocia con Heart of the Earth Production Limited, Future Films Limited (Reino Unido) y Costa do Castelo Films (Portugal); así como con la participación de Canal Sur Televisión, Televisió de Catalunya, Canal+ España, RTVV, EITB, Televisión Canaria, Telemadrid, Castilla la Mancha Televisión y Televisión de las Islas Baleares para realizar la adaptación de la novela homónima escrita por Juan Cobos Wilkins. La obra está ambientada a finales del siglo XIX y principios del XX en las minas de Río Tinto explotadas por corporaciones británicas pero con trabajadores andaluces. Un período histórico convulso en el que las huelgas de los mineros por el uso de las teleras en la explotación minera se vieron reprimidas por parte del ejército español en lo que se llamó «el año de los tiros», hitos que la obra recoge en forma

dramatizada y polarizada desde la visión de dos amigas, una británica y otra andaluza.

*Open Graves* (Álvaro de Armiñán, 2011) es la última producción de ficción hasta la fecha de Manufacturas audiovisuales en coproducción con Urconsa 3000. Se trata de una película de terror en la que un siniestro juego cae en manos de un grupo de amigos. Tras jugar con él, todos comienzan a morir de formas terribles e inexorables.

#### **2.6.3.2.6. Teyso Media Ficción**

La sevillana Teyso Media Ficción produjo en el año 2008 con la colaboración de Canal Sur Televisión *La banda en la Isla de la Magia* (Chalo Crespo, 2008) el filme basado en el programa infantil que emite la cadena andaluza *La Banda*. En 2012 coproduce junto a Canal Sur Televisión el filme de Francisco Gómez Pinteño *Ciudadano Villanueva* que finalmente se estrenaría en televisión y parece ser que Teyso también realizó un pase de presentación de la película dirigida por Álvaro de Armiñán *La soledad del triunfo* basado en una novela homónima y que tiene como eje temático el mundo del toreo contemporáneo de ello deja constancia Francisco Javier Gómez Pérez (2013, p. 133) pero hasta la fecha no se han registrado datos del estreno del filme. Sin embargo, en 2013 figura una obra dirigida por Álvaro de Armiñán *La Rueda* coproducida por Teyso Media Ficción, Formato Producciones, con la colaboración de Proyecto Hombre Sevilla y la participación Canal Sur Televisión y TVG Televisión Galega, al parecer pensada, en principio, para su estreno en televisión tal como recoge la propuesta provisional de resolución de subvenciones de la Junta de Andalucía, en la que figura como largometraje para televisión<sup>111</sup>. Teyso, también produce junto a Enrique Cerezo y Dato-Sur, la que es la vuelta al mundo cinematográfico de Gonzalo García Pelayo, *Alegrías de Cádiz* (2013). Tras treinta años sin ponerse al mando de las cámaras, regresa con una historia con claras conexiones con su obra anterior *Vivir en Sevilla* (1978) pero esta vez ambientada en Cádiz y el Carnaval.

---

<sup>111</sup> Puede consultarse en línea en [http://www.juntadeandalucia.es/cultura/web/html/sites/consejeria/AAIICC/Galerias/Adjuntos/propuesta\\_provisional\\_resolucion\\_concesion\\_produccion\\_audiovisual\\_2013.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/web/html/sites/consejeria/AAIICC/Galerias/Adjuntos/propuesta_provisional_resolucion_concesion_produccion_audiovisual_2013.pdf)

#### **2.6.3.2.7. Green Moon**

La productora fundada por Antonio Banderas ha producido hasta el momento tres largometrajes de ficción; así como ha realizado incursiones en el mundo de la animación, se tratan del largometraje de dibujos animados *EL lince perdido* (Manuel Sicilia y Raúl García, 2008) y el cortometraje de animación nominado a los Oscars *La dama y la muerte* (Javier Recio García, 2009). *El camino de los ingleses* (2006) dirigida por Antonio Banderas supone su inauguración como productora, siendo el segundo filme que rueda el director y actor malagueño; esta vez con una adaptación de la novela homónima de Antonio Soler, ambientada en la tierra malagueña en los años de la transición democrática donde un grupo de amigos transitan entre la adolescencia y la madurez. El siguiente filme de la productora, esta ya en colaboración con Maestranza Films, como vimos, es la película apocalíptica *3 Días* (Francisco Javier Díaz Gutiérrez, 2008) y por último, en 2014 coproduciría junto a la búlgara Un Boyana Virburno LTD el filme de ciencia ficción *Autómata* bajo la dirección de Gabe Ibáñez y la interpretación de Antonio Banderas.

#### **2.6.3.2.8. Sacromonte Films**

Sacromonte Films es una productora con sede tanto en Sevilla como en Granada que aparece asociada a las últimas producciones del director Alberto Rodríguez. Ya coprodujo *Grupo 7* (2012) junto a La Zancoña y Atípica; en *La Isla Mínima* (2014) coproduciría junto a Atresmedia Cine y repite con Atípica Films junto a la participación de Canal+ España, Canal Sur Televisión, AXN, y Audiovisual S.G.R. Rodríguez nos traslada en este *thriller* a las marismas andaluzas, en la que dos policías tendrán que investigar la desaparición de dos chicas en las postrimerías de la transición española. Esta obra es, hasta la fecha uno de los grandes éxitos del cine andaluz, tanto por la acogida del público; 1.291.294 espectadores, como por galardones entre los que se encuentra el de Mejor Película, Mejor Dirección y Mejor Actor protagonista en la 29 Edición de los Premios Goya. También podemos encontrar la producción de Sacromonte Films, de nuevo junto a Atípica y Atresmedia cine, Zeta Audiovisual, DTS Distribuidora de televisión digital y El espía de las mil caras AIE, en la última cinta del

director sevillano, *El hombre de las mil caras*. En 2016 también encontramos la producción de un documental, *Omega*, dirigido por Gervasio Iglesias y José Sánchez Montes.

#### **2.6.3.2.9. La Loma Blanca Producciones S.L.**

La Loma Blanca Producciones es una productora fundada en 2004 por el director y guionista almeriense Manuel Martín Cuenca. Licenciado en Ciencias de la Información en la Universidad Complutense de Madrid, comienza trabajando como script y ayudante de dirección con diferentes directores. En 2001 dirige su primer largometraje documental *El juego de Cuba* coproducido por Avidea, Producciones audiovisuales, Creativos Asociados de Radio y Televisión (CARTEL) y Promoc. Urbanísticas La Loma Blanca, de donde devendrá su productora unos años después.

En 2003 realiza su primer largometraje de ficción como director y co-guionista *La flaqueza del bolchevique*, con muy buenas críticas y varias nominaciones del Círculo de Escritores Cinematográficos y otras tantas a los premios Goya. En 2005 volvería a dirigir y co-guionizar el drama *Malas temporadas*; sin embargo ninguna de estas obras podemos considerarlas andaluzas puesto que no cuentan con ninguna entidad de financiación andaluza.

En 2010 dirige *La mitad de Óscar* (Manuel Martín Cuenca, 2010) en una coproducción hispano-cubana junto a 14 pies audiovisuales y I.C.A.I.C.; se trata de un drama familiar entre Óscar un treintañero solitario, su hermana a la que hace años que no ve y su abuelo enfermo de Alzheimer. Su siguiente largometraje es *Caníbal* (Manuel Martín Cuenca, 2013), coproducida entre España —La Loma Blanca Producciones y Mod Producciones—, y los porcentajes minoritarios de Francia(10%)—Luminor—, Rumanía(10%)—Libra Films— y Rusia (10%)—CTB Film Company—; así como cuenta con la participación de Canal Sur televisión, Canal+ España, Televisión Española y AXN. Se trata de un filme de suspense con Antonio de la Torre como protagonista en el que el más prestigioso sastre de Granada es, también, un asesino en la sombra. Su último trabajo hasta la fecha en el terreno del largometraje es el documental *La cara B* (Manuel Martín Cuenca, 2014).

#### **2.6.3.2.10. Lanube Producciones S.L.**

Productora cordobesa comienza su andadura en la segunda década del siglo XXI, en 2013 producen en solitario junto a la participación de Canal Sur Televisión, Puraenvida Films y Encanta Films el drama *321 días en Michigan* (Enrique García); drama que tiene de fondo la corrupción y los delitos financieros. En 2015 participa con un porcentaje de 1% en la comedia de Juana Macías *Embarazados*. Hasta la fecha, su última participación es en el filme *Los del túnel* (2016) dirigido por Pepón Montero, junto a Estela Films, Tonicoinormal AIE y Pólvora Films.

#### **2.6.3.2.11. Otras productoras**

Hasta aquí hemos trazado las productoras más destacadas en el terreno cinematográfico en cuanto a volumen de producción; no obstante, hay otras empresas que han acometido labores de producción de manera esporádica. El panorama industrial en Andalucía se ha ido incrementando y cimentando poco a poco durante estas décadas; la Fundación AVA y las creaciones de las Filmcommission's en las distintas provincias han ayudado a consolidar el sector del audiovisual andaluz, creando una red de servicios, y en la que en numerosos casos, estas productoras que se sustentan de ofrecer servicios acometen la labor de producción ejecutiva de alguna obra cinematográfica; son las que veremos a continuación.

Caligari Films como vimos en la década de los ochenta produjo *Madre in Japan* (Francisco Perales, 1985) y *Las dos orillas* (Juan Sebastián Bollaín, 1987) tras lo cual se centraría en el medio televisivo; aunque realizaría dos incursiones más en lo cinematográfico ya en el siglo XXI; *Cuando todo esté en orden* (2002) de César Martínez Herrada y la coproducción junto a Manufacturas audiovisuales de la película de Cuadri *Eres mi héroe* (2003).

Creativos Asociados de Radio Televisión S. A. (CARTEL) productora que inicia su actividad en 1988 produjo junto a Productora Andaluza de Programas<sup>112</sup> el segundo título de Juan Sebastián Bollaín, *Dime una mentira* (1992) y también participarían junto a Maestranza en *Contra el viento* (Francisco Perinán, 1990).

---

<sup>112</sup> Según Francisco Javier Gómez Pérez esta productora con sede en Sevilla es dependiente de la Junta de Andalucía (2013, p. 142)



Artimagen P.C. produciría las cintas de Pilar Távora, *Yerma* (1998) y *Madre Amadísima* (2009); Víctor Barrera tras rodar *Los invitados* (1988) funda su propia productora junto a Cristina Gavira, Gamiani Enterprises, S.L. con la que ha producido hasta la fecha un filme dirigido por él mismo *Amar y morir en Sevilla (Don Juan Tenorio)* (2001) y un cortometraje *La cuñadita* (Víctor Barrera, 2015).

Imagen Line y A. G. Films con la participación de Canal Sur Televisión produjeron el filme de Antonio Gonzalo *Una pasión singular* (2002); Nueva Producciones Cinematográficas junto a la madrileña Telespan 2000, *Karate a muerte en Torremolinos* (Pedro Temboursy, 2002); el drama almeriense de *Poniente* (2002) dirigido por Chus Gutiérrez fue producida por Olmo Films y Amboto Audiovisual. Por su parte Canal Sur Televisión en coproducción con la madrileña Azalea P.C. y la italiana Sur Films realizan *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2002) un relato sobre la posible supervivencia de Federico García Lorca tras el fusilamiento durante la Guerra Civil española.

Borovoleta Producciones Cinematográficas con la participación de la malagueña Toma 27, Canal Sur Televisión y la Consejería de la Junta de Andalucía produjo la cinta de Gabriel Beneroso *Las huellas que devuelve el mar* (2004). En 2007 la productora malagueña Toma 27 coproduce dos cintas, la primera junto a la madrileña Malas compañías PC, *Clandestinos* (Antonio Hens, 2007); y la segunda, junto a Record en Escena y El Palenque Producciones, *Imaginario* (2007) de Pablo Cantos.

La productora jerezana Winona Forever P.C. produce en solitario la tragicomedia *Pobre juventud* (Miguel Jiménez, 2006) en la que un grupo de jóvenes deciden atracar un banco, hartos de la crisis. El director francés Alain Gomis dirige el filme *Andalucía* (2007) en la que un joven francés de origen magrebí realiza su sueño de viajar a Andalucía y redescubrir sus raíces árabes; cuenta con la producción de la francesa Millet et une productions, la catalana Mallerich Films Paco Poch y la malagueña Proyectos Audiovisuales Arqueológicos Y Multimedia MLK así como la participación de Canal Sur Televisión y Televisió de Catalunya. Angelino Films y Telespan 2000 producirían la segunda cinta de Pedro Temboursy, *Ellos robaron la pi-*

*cha de Hitler* (2008). Por su parte, la malagueña Kino Producciones Cinematográficas se asocia a la barcelonesa In Vitro Films para coproducir el *thriller Prime time* (Luis Calvo Ramos, 2008); así como la también barcelonesa Just Films en coproducción con la valenciana Galavis Films y la sevillana Producciones Cibeles aúnan esfuerzos para la realización de la comedia dirigida por Pau Martínez *El Kaserón* (2008), la cual también cuenta con la participación de Canal Sur Televisión. El segundo y último filme de ficción de Producciones Cibeles es el *thriller Transgression* (Enrich Alberich, 2011). En el que se volverá a unir a Just Films; así como a la italiana Film Maker y a la canadiense Pop6 Production para esta coproducción internacional.

Por su parte en 2009 encontramos que el director cordobés Pedro Jaén acomete la producción propia de un *thriller* llamado *Trás los pasos del bandolero* (2009) que equipara la vida del Tempranillo con la de un asesino a sueldo. *Yò, también* (Álvaro Pastor y Antonio Naharro, 2009) producida por la sevillana Promico Imagen<sup>113</sup> y la madrileña Alicia Produce, es la historia de amor, amistad y superación entre un chico con síndrome de Down, primer titulado universitario de España, y su compañera de trabajo. Promico Imagen también acomete la producción de *El círculo en el agua* del director Vicente Monsonís Andreu; sin embargo, no se han encontrados datos del estreno; en la Base de Datos de Películas Calificadas del Ministerio no se recoge ninguna referencia a su estreno, si bien aparece calificada en el año 2016, mientras que se han encontrado, también en la web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; en el apartado relativo a rodajes que la fecha de inicio del rodaje estaba prevista para el 27/10/2014, sin ningún dato relativo a la finalización del mismo.

*Entrelobos* (Gerardo Olivares, 2010) es una coproducción hispano-alemana en la que colabora la cordobesa Arakao Films; se trata del *biopic* de Marcos Rodríguez Pantoja, el cual a la edad desde pequeño vivió aislado en Sierra Morena y criado por los lobos.

---

<sup>113</sup> Promico Imagen lleva desde 2008 produciendo medimetrajes documentales como *Orgulloso el viento hería* (Justo Págeo Ruzafa, 2008) o *Juegos moriscos de Aben-Humeya* (Justo Págeo Ruzafa, 2009), el largometraje de ficción *Yò, también* (Álvaro Pastor y Antonio Naharro, 2009) no se registran producciones hasta el año 2016 en el que encontramos la serie documental *Al sur del tiempo. Oficios con rostro* (Álvaro Begines, 2016), *Al sur del tiempo. Fiestas y Fe* (Álvaro Begines, 2016), y *Al sur del tiempo. Un hilo de plata* (Álvaro Begines, 2016), así como *La derrota en las aulas* (Fernando Hugo y Rodrigo Blanco, 2016).

En 2010, también, encontramos el drama dirigido por Paco Torres *El vuelo del tren*, producida por las empresas sevillanas Comunidad Ad-Volution y Dreams Factory European, con la participación de Canal Sur Televisión, Threetwoone y Karma Films. En la que una madre se enfrenta a la pérdida de su hija, enferma de leucemia, un viaje en el que descubrir la magia y la esperanza desde el dolor. De otro cariz es *12+1 una comedia metafísica* (2010) dirigida por Chiqui Carabante y producida en solitario por la empresa sevillana Divina Mecánica. Se trata de una parodia bíblica con reminiscencias de a los Monty Python en la que un grupo vagabundea por el desierto en busca de algo que sólo conoce al que llaman Maestro, mientras el Bautista, que de tan creyente se volvió loco y pasó a ser un asesino.

Gona Centro de Producción y Formación Audiovisual junto a su sucursal andaluza Gona Sur produjeron la cinta de José Luis García Sánchez *Los muertos no se tocan nene* (2011), una historia ambientada en Logroño a finales de la década de los cincuenta; también cuenta con la participación de Canal Sur Televisión y Televisión Española.

*Boleto al paraíso* (Gerardo Chicon, 2011) es una coproducción entre Cuba y con porcentaje menor de España en la que colabora LoaSur Audiovisual, sita en Coín, Málaga; empresa que ha centrado su actividad principalmente el alquiler de material y formación de técnicos audiovisuales; consta de tres platós en los que se ruedan habitualmente series de televisión. Otra productora de corto recorrido en el terreno del largometraje es Las cosas nuevas S.L.U., fundada en 2008 por Inmaculada Hoces y que hace frente en solitario a la producción de *Una canción* (Inmaculada Hoces, 2011).

En 2012 la madrileña Gheko Films, junto a su filial Gheko Films Sur inscrita en Estepona consiguen estrenar una coproducción junto a la británica Workhorse Entertainment y la irlandesa Subotica Entertainment. Se trata de la controvertida, *La mula*, la cual iniciaría su rodaje en 2009. Se trata de una comedia ambientada en el sur durante la Guerra Civil española protagonizado por Mario Casas, un cabo más preocupado por sus mulas que por finalizar la guerra, el cual se convierte en héroe por un casual, y María Valverde, la lozana enamorada del cabo; junto a una de las caras conocidas del

audiovisual andaluz Jesús Carroza. El filme inicialmente dirigido por Michael Radford, fue finalizado por Sebastien Grousset ante la negativa del primero de reconocer la autoría del mismo motivo que llevarían a las productoras a verse en los tribunales. La cinta también tuvo problemas con la calificación de la película lo que, también, llevó a Gheko Films a interponer una querrela contra Mercedes Elvira del Palacio Tacón, subsecretaria del Ministerio de Cultura que se solventó con una sentencia en firme en diciembre de 2012, mes en el que el ICAA le concedió el certificado de calificación.

La sevillana Áralan Films<sup>114</sup> junto a la barcelonesa Distinto Films producen *Los niños salvajes* (Patricia Ferreira, 2012) un drama sobre tres adolescentes que viven en la gran ciudad en busca de sus propias identidades. Este filme también cuenta con la participación de Televisió de Catalunya, Canal Sur Televisión y Canal+ España. En 2014, Áralan Films junto a Asesinos Inocentes A.I.E. con sede en Sevilla coproducen el *thriller* dirigido por Gonzalo Bendala *Asesinos inocentes* (2014) protagonizado por Maxi Iglesias y Aura Garrido; dos de las caras jóvenes punteras del momento; junto a actores andaluces como Manolo Solo o Vicente Romero.

*La última isla* (Dácil Pérez de Guzmán, 2012) es una historia de fantasía en la que una chica de ciudad, Alicia, se va a pasar el verano con su tía, la cual vive en una isla, ahí comenzará a vivir intensas aventuras junto a los chicos que acaba de conocer. La cita está coproducida por Rainbow Videoproducciones, Fausto Producciones y la sevillana Sakai Producciones, con la participación de Canal Sur Televisión y Televisió de Catalunya.

Joaquín Ortega Pavón<sup>115</sup> como productora, es la empresa productora del director y actor Joaquín Ortega Pavón. Hasta la fecha ha producido en solitario del películas de género de suspense y acción; *Sueño* (Joaquín Orte-

---

<sup>114</sup> Áralán Films ha realizado diversos cortometrajes de animación como *La leyenda del ladrón del árbol de los colgados* (Sami Natsheh Barragán, 2009), *Jaime el barbudo* (Arly Jones y Sami Natsheh, 2011) y *Penumbra 3D: el desafortunado reencuentro de Larry y Bird* (Gonzalo Bendala, 2011); así como un cortometraje de ficción ambientado en Córdoba durante la Guerra Civil española en la que una patrulla republicana se adentra en la campiña para minar las vías ferroviarias que abastecen al bando nacional; *La patrulla perdida* (Guillermo Rojas, 2009)

<sup>115</sup> También se pueden rastrear sus producciones a través de [www.noidentity.es/NOIDENTITY-Films.htm](http://www.noidentity.es/NOIDENTITY-Films.htm)

ga, 2013) y *Síndrome de ti* (Joaquín Ortega, 2015); ambas con escasa repercusión.

*El día fuera del tiempo* (Cristina Fasulino, 2013) es un *thriller* una coproducción hispano-argentina en la que España participa de forma minoritaria a través de la productora sevillana Talycual Cinema. *El altar* (Pedro Sánchez Román, 2013) es otra película de suspense producida por Pedro Sánchez Román.

Enciende Televisión, afincada en Sevilla, produce junto a la valenciana TV On *El amor no es lo que era* (2013) dirigida por Gabriel Ochoa, un drama de historias cruzadas en el que el amor juega el papel central. Otro filme sobre el amor es *The extraordinary Tale (of the time table)* (Laura Alvea y José Francisco Ortuño, 2013) producida por la sevillana Acheron Films, con la participación de las empresas andaluzas Áralan Films, La Zanco Producciones, Arte Sonora y Mundo Sinfónico. Por otra parte, *La memoria de los olivos* (Raúl Romera, 2013) producida por Icarnia Producciones del sur con sede en la provincia de Granada; es un drama ambientado en el entorno rural de la España de 1936, en el que un conflicto familiar sirve para mostrar cómo la vileza de la guerra pudo disolver familias enteras. *Blockbuster* (Tirso Calero, 2013) producida por Digital Cine Media, Goldstudio Lab y la sevillana Gold Tower Producciones con una participación del 15%, nos narra la vida de un famoso actor en su madurez, momento en el que ya no encuentra lugar en el mundo del espectáculo; pero su amistad con un joven director que quiere realizar una película de ciencia ficción le devolverá la ilusión.

La Claqueta Films S.L. produce el *thriller* sobre corrupción policiaca ambientada en Sevilla dirigido por Manuel H. Martín *Distrito Sur* (2015) con la colaboración de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y el ICAA. Different Entertainment S. L. es una empresa fundada en 2009 a cargo de David Fernández Sainz-Rozas cuyo único largometraje producido hasta el momento es *Obra 67* (David Sainz, 2013), una comedia sobre un célebre ladrón de casas de los noventa que sale de la cárcel para reencontrarse con su hijo que trata de hacerse un hueco en el panorama musical, para lo que utilizará a su padre.

El que es el último largometraje de ficción de Antonio Cuadri hasta la fecha, *Thomas*

*vive* (2014), está producido por la madrileña Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación S.L. pero cuenta con la participación de la malagueña 2 Punto Producción Audiovisual, Teatro Clásico de Sevilla, UNIR, así como la colaboración de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y de Sevilla Film Office.

En 2015 encontramos el estreno de obras de diversa índole como comedia paródica sobre el estereotipo del gitano como es *Rey Gitano* (Imanol Bajo Ulloa, 2015) en la que la productora andaluza R. H. Cinema se une con Frágil Zinema para llevarla a cabo. Por otra parte encontramos una colaboración andaluza en la *opera prima* como director del actor Daniel Guzmán *A cambio de nada* (2015). Producida por The Spanish Ratpack, El Niño Producciones, Telefónica Studios, A Cambio de Nada A.I.E., Zircozine, la sevillana La Mirada Oblicua con un 10% junto a la malagueña Ulu-la Films con un 1%. También participan Canal Sur Televisión, Televisión Española y Canal+ España. La productora Ferdydurke Films con sede social en Sevilla con participación mayoritaria se une a la francesa Local Films y a la uruguaya Federico Veiroj-Cinekdoque para la producción de la tragicomedia *El apóstata* (Federico Veiroj, 2015) en la que Tamayo, un treintañero debe apostatar frente a toda autoridad conocida para deshacerse del pasado y abrir la puerta al futuro, a la madurez. Por último, *Todo saldrá bien* (Jesús Ponce, 2015) es un drama familiar, producido por Kino Medina Producciones Cinematográficas, afincada en Almería, las sevillanas División XL Producciones y Dasara Producciones junto a la madrileña La Caja Produce; así como también cuenta con la participación de Canal Sur Televisión.

#### **2.6.3.2.12. Casos especiales**

Hay que señalar algunos casos especiales en cuanto a producción como son el de *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002) y el de *El niño* (Daniel Monzón, 2014), ambos presentan casos similares en cuanto a su producción. Francisco Javier Gómez (2013) incluye a la obra de Gutiérrez a pesar de no ser producida por entidades andaluzas; así nos dice que Amboto Films surge en 1998 de la sociedad Kino Visión, la cual pertenecía al Grupo Araba Films, con sede social en Bilbao; mien-



tras que Olmo Films inicia su trayectoria cinematográfica con el filme de David Trueba *La buena estrella* (1996) y sede social en Madrid. Sin embargo expone:

Aunque la procedencia de ambas productoras no es andaluza, hemos incluido *Poniente* entre los filmes de producción andaluza habida cuenta del origen de su directora, la temática y las localizaciones abordadas y, especialmente, la implicación de la Junta de Andalucía como colaboradora. (Gómez Pérez, 2013, p.199)

*El niño* (Daniel Monzón, 2013) presenta un caso similar, de una parte, según el Catálogo de cine español publicado por el ICAA, se trata de una producción hispano-francesa entre *El niño* la película A.I.E. y con sede en Barcelona y la francesa La Ferme! Productions; con la participación de Ikiru Films, Vaca Films, Telecinco Cinema, ONO, Mediaset España, Canal+ España y Canal Sur Televisión. Sin embargo, es posible considerarla como parcialmente andaluza, como en el caso de *Poniente*, en parte por su temática y las localizaciones abordadas, por su personaje protagonista; pero especialmente por la participación de Canal Sur Televisión y la colaboración de la Junta de Andalucía y la asociación de Maestranza Films, que si bien no aparece recogida en el informe del ICAA, sí que la encontramos en los títulos de crédito<sup>116</sup>. Pero lo más importante, incluso, es el gran éxito que supuso *El Niño* con 2.757.138 de espectadores; y aunque el análisis espectral y de recepción queda fuera de los márgenes de este estudio, parece relevante la aportación que pudo realizar sobre el imaginario de lo andaluz, tanto español como francés<sup>117</sup>.

---

116 Sabemos que tanto Maestranza Films como *El Niño* la Película A.I.E. concurrieron en el concurso público para las subvenciones que otorga la Junta de Andalucía a proyectos audiovisuales, solicitando un presupuesto de 300.000€; sin embargo quedan como las primeras suplentes publicados en el BOJA del 28 de noviembre de 2013, quedando aconsejadas a presentar la documentación requerida para obtener el porcentaje de la dotación en función de la puntuación obtenida. La resolución definitiva salió en 20 de marzo de 2014 sin que ninguna de estas figurase como subvencionada para la producción de *El niño*.

117 No se tienen referencias de los espectadores del país galo, lo que sí se puede consultar en el Catálogo de cine español publicado por el ICAA es que figura una venta internacional a Studiocanal.



## **2.6.4. Algunas conclusiones con respecto al panorama industrial**

De acuerdo a numerosos historiadores y teóricos (Utrera, Delgado, Trenzado, Gómez Pérez) sobre el cine andaluz o el cine producido en Andalucía, se establecen diferentes etapas en las que en las fases iniciales se presenta una producción discontinua y atomizada, algo que se dará casi a lo largo de casi todo el siglo XX como hemos podido comprobar; es en la década final, en la de los noventa en el que en el panorama industrial del audiovisual andaluz, en parte debido a las políticas de subvención, en parte al nacimiento de la cadena de televisión autonómica y a la implementación de centros de enseñanza que formen profesionales en el sector, hace que encontremos un crecimiento tanto en productos destinados a la televisión como a lo cinematográfico; es aquí cuando surgen las productoras más estables y con mayor trayectoria de producción cinematográfica: Maestranza Films, Juan Lebrón, Letra (M) Producciones, Jaelo Films, La Zanfoña Producciones. No obstante, y a pesar de que estas empresas mantienen una producción continuada hasta nuestros días, a excepción de Jaelo Films; en el siglo XXI la atomización en el sector seguirá vigente si no en auge; hay una gran cantidad de obras producidas tanto en solitario como en asociación con otras empresas productoras, lo que complica la cuestión de la pertenencia de nuevo; y devuelve a la pregunta inicial ¿se puede hablar de cine andaluz? Si se decía al principio de este epígrafe que, de una parte, esta pregunta hacía referencia al sector industrial, se puede afirmar que sí existe un cine andaluz en cuanto a la producción y consolidación del audiovisual andaluz, en la que las empresas productoras andaluzas que se dedican a la producción de largometraje, tanto de ficción como de documental, han pasado de dos en el año 1995 a treinta y una en el año 2015, siendo la tercera comunidad autónoma tras Madrid y Cataluña en cuanto a producción cinematográfica en el año 2015, según los informes del ICAA. En segundo lugar, se decía al principio que esta pregunta también atañía a la identidad cultural, es decir, un cine no solo producido en Andalucía, sino una cinematogra-

fía que reivindicase su identidad cultural; la cual, tal como se ha venido exponiendo, había sido catalogada bajo la etiqueta de españolada, o mejor dicho; la españolada disecciona elementos de la identidad cultural andaluza sobre la que cimentar una serie de tópicos y estereotipos sobre la que se asienta ciertos conceptos de la identidad española. Esto es, precisamente, lo que se desarrollará en el capítulo de análisis y interpretación de datos; sin embargo, se dirá ahora, y de modo apriorístico, que a las tendencias que Trenzado Romero (2000) y Gómez Pérez (2013) ya habían desarrollado, se puede hacer a una nueva incorporación; la tendencia al género cinematográfico; es decir, se ha podido constatar en el repaso histórico que se ha realizado cómo si en los inicios la alusión a elementos andaluces es palpable, así como hay especial interés en mostrar realidades sociales andaluzas, a principios del siglo XXI se comienzan a filmar películas más centradas en su concepción de género como el *thriller* y con clara vocación comercial, que en muchos casos no tienen nada que ver con lo andaluz, aunque sean de participación mayoritaria andaluza.







3.

# DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN



### **3.1. Objeto formal de la investigación**

En un sentido amplio, analizamos la construcción de la identidad andaluza en los relatos cinematográficos producidos en Andalucía. En otras palabras, esta investigación aspira a poner en relieve los distintos elementos que definen lo andaluz en las narrativas audiovisuales propuestas desde la comunidad que tengan una relación directa con los elementos identitarios que la definen, así como la transmisión de los valores culturales desde la propia comunidad. En la línea de Shohat y Stam (2002, p. 121) «las tendencias visualizantes del discurso antropológico occidental abrieron el camino para la representación cinematográfica de otros territorios y culturas». La fotografía y posteriormente el cine tomaron el relevo a la palabra escrita en cuanto a la percepción que se tenían de ciertas identidades culturales fuera del discurso dominante, en el caso de España, nacional. Así surgen una serie de estereotipos sobre lo andaluz asociados a unos géneros narrativos, unas temáticas y unos espacios concretos y definidos que sirven de vehículo para cierta construcción identitaria a través del discurso cinematográfico.

Como se ha desarrollado en la propuesta teórica, la representación cinematográfica de lo andaluz tuvo una gran presencia en el conjunto de la cinematografía española vinculados a unos estereotipos que pretendían servir más como vehículos para exaltar lo nacional que lo regional en sí mismo heredados no sólo del Romanticismo, sino también desde las propias prácticas culturales españolas.

Es en el espacio del imaginario colectivo donde operan los relatos juntos con sus elementos narrativos; por lo que el análisis de los mismos nos puede dar el entremedio, «la sutura» de la que habla Bhabha (1997) donde operan estrategias entre la narración y la cognición de los que nos es ajeno, el conocimiento de segunda mano que propone el estereotipo. Así, desde los estudios culturales (Shohat y Stam, 2002; Labanyi, 2003) se propone no sólo el análisis del discurso dominante sobre una comunidad; sino también el discurso que pueda emanar desde las comunidades o, incluso desde las diásporas. De ahí, que el objeto formal de esta investigación se centre en los discursos que desde lo cinematográfico se construyen sobre lo andaluz a través de los existentes narrativos, tal y



como propone Chatman(2013); es decir; personajes y escenarios; ya que son los principales elementos que configuran el relato susceptibles de ser estereotipados socialmente.

### **3.1.1. Corpus de análisis**

Una vez establecida la relación producción del largometraje de ficción en el apartado teórico, para lo que se ha tenido en cuenta la participación de productoras con sede en Andalucía en los filmes producidos. El corpus de análisis se establece en relación a la producción cinematográfica española en la que intervengan en su realización productoras sitas en alguna de las provincias de la comunidad autónoma andaluza. Por lo tanto, el universo de análisis establece una vinculación con esta primera premisa; pero puesto que no todos los filmes desarrollan contenidos en referencia a la identidad andaluza, se hace obligado el establecer una serie de criterios de pertinencia de la que resulte una muestra de análisis significativa para la realización de esta investigación, la consecución de los objetivos y la validación de la hipótesis.

### **3.1.2. Criterios de selección de la muestra.**

Uno de los primeros problemas para dilucidar sobre si una película ha de considerarse andaluza o no es que la legislación vigente en materia de cine no recoge esta clasificación, sino que permite la calificación del filme como española o extranjera; por lo que se hace necesario acudir a la legislación general<sup>118</sup>; es decir la *Ley del Cine* de 2007<sup>119</sup>, en la que en su artículo 5 se recogen las bases sobre la nacionalidad de las obras cinematográficas y audiovisuales, dispuestas según:

1. Tendrán la nacionalidad española las obras realizadas por una empresa de producción española, o de otro Estado miembro de la Unión Europea establecida en España, a las que sea expedido por órgano competente certificado de nacionalidad española, previo reconocimiento de que

---

<sup>118</sup> En Febrero de 2016 se aprobó la *Ley del cine en Andalucía*, la cual aunque establece una serie de competencias y objetivos para el sector audiovisual, no expide certificados de calificación de película andaluza, sino que se trata de película española.

<sup>119</sup> Ley 55/2007, de 28 de diciembre, *del Cine*. Publicada en el Boletín Oficial del Estado (BOE) nº312, el sábado 29 de diciembre de 2007. Pág 53686.

cumplen los siguientes requisitos:

- a) Que el elenco de autores de las obras cinematográficas y audiovisuales, entendiendo por tales el director, el guionista, el director de fotografía y el compositor de la música, esté formado, al menos en un 75 por 100, por personas con nacionalidad española o de cualesquiera de los otros Estados miembros de la Unión Europea, de los Estados parte en el Acuerdo sobre el Espacio Económico Europeo, o que posean tarjeta o autorización de residencia en vigor en España o en cualesquiera de dichos Estados.
- En todo caso, se exigirá que el director de la película cumpla siempre dicho requisito.
- b) Que los actores y otros artistas que participen en la elaboración de una obra cinematográfica o audiovisual estén representados al menos en un 75 por 100 por personas que cumplan los requisitos de nacionalidad o residencia establecidos en la letra anterior.
- c) Que el personal creativo de carácter técnico, así como el resto de personal técnico que participen en la elaboración de una obra cinematográfica o audiovisual, estén representados, cada uno de ellos, al menos en un 75 por 100 por personas que cumplan los requisitos de nacionalidad o residencia establecidos en la letra a) del presente apartado.
- d) Que la obra cinematográfica o audiovisual se realice preferentemente en su versión original en cualquiera de las lenguas oficiales del Estado español.
- e) Que el rodaje, salvo exigencias del guión, la posproducción en estudio y los trabajos de laboratorio se realicen en territorio español o de otros Estados miembros de la Unión Europea. En el caso de las obras de animación, los procesos de producción también deberán

realizarse en dichos territorios.

2. Asimismo, tendrán la consideración de obras cinematográficas o audiovisuales españolas las realizadas en régimen de coproducción con empresas extranjeras, de acuerdo con las condiciones exigidas a tal efecto por la regulación específica sobre la materia o por los correspondientes convenios internacionales y los que afectan a la Comunidad Iberoamericana de Naciones.

3. Se entenderá por obra comunitaria la que posea certificado de nacionalidad expedido por uno de los Estados miembros de la Unión Europea.

Este primer criterio, de tipo industrial, debe ser puesto bajo lupa con relación a la filmografía andaluza, ya que si como se ha expuesto en el apartado teórico, se trata de una industria que ha tenido «un difícil despertar» como diría Pérez Perucha (2010) en relación al cine madrileño de los años veinte. Una industria raquítica en infraestructuras en sus comienzos que ha acudido a diferentes modelos de producción para ser resolutiva, desde el mecenazgo hasta la coproducción; por lo que se ha decidido establecer un porcentaje mínimo de participación como es el del 20% para que las obras puedan ser consideradas, al menos, parcialmente andaluzas, tal como se recogen el los porcentajes de participación de las coproducciones:

Que la proporción de participación de los países coproductores oscile entre el 20% y el 80% del presupuesto de la película o, en el caso de coproducciones multipartitas, la participación menor no puede ser inferior al 10% y la mayor no puede exceder del 70% de presupuesto<sup>120</sup>

Un segundo criterio de selección para la muestra entra en otros aspectos pertinentes pero más del ámbito de los valores y que estará en relación a lo que Santos Zunzunegui (1985, pp. 311-312) propone que deben transmitir el cine de las nacionalidades<sup>121</sup>:

---

<sup>120</sup> Publicación de la página del Ministerio de Educación Cultura y Deporte sobre los acuerdos de coproducción. <https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/industria-cine/coproducir-espa.html>

<sup>121</sup> Aunque en sus orígenes se acudía al término de nacionalidades, hoy en día sería más correc-

- Que se coloque al servicio de la comunidad de la que brota; y esto implica el reconocimiento de sus particulares señas de identidad, la revitalización de prácticas y actitudes que se han visto negadas en aras de la unidad estatal.
- Que se construya al margen de los estereotipos que la rigidez centralista ha marcado para el grupo nacional afectado.
- Que dé cuenta en mayor o menor medida de las particularidades lingüísticas, sociales o culturales de la comunidad nacional

Es decir, si el primer criterio se establece en relación a pertenencia vía creación industria; este segundo criterio obedecerá a elementos de carácter identitario, como son la presencia de estereotipos andaluces, presencia de prácticas culturales de tipo identitario o que presenten las particularidades lingüísticas del andaluz.

Como tercer criterio, algo que ya se venía perfilando desde el inicio de la investigación, el análisis se ejecutará sobre las narrativas de ficción con formato largometraje para su exhibición en cines y no documentales o cortometrajes; puesto que es precisamente, a través de la ficción narrativa cinematográfica la cual ha dotado a los estereotipos de lo andaluz de mayor presencia en las pantallas.

Por último, se ha establecido un tercer criterio que tiene que ver con la difusión de las obras producidas como es el del número de espectadores, para este caso un mínimo de 100.000 espectadores. Puesto que, aunque no se va a realizar un análisis espectral, sí que parece relevante la difusión de los modelos representacionales propuestos en las narrativas analizadas. Ya que, también hay que reseñar, que se han encontrado una gran cantidad de obras no estrenadas en salas de cine o de las que no se tiene constancia de su distribución. Como ha expuesto Garrido (2003) el público no puede responder a un filme con otro filme, pero sus gustos se reflejan en la industria cinematográfica para elaborar otros, por lo que señala que:

---

to aludir al de autonómicos.

La aceptación del público (y sobre todo el reflejo de los resultados en taquilla) es el indicador que opera como respuesta al filme; y el hecho de que se tenga en cuenta para los siguientes (repitiendo por el ejemplo el mismo modelo narrativo, o argumental, o los mismos actores... u optando simplemente por una continuación) indica que el flujo informativo regresa al medio cinematográfico (Garrido, pp. 66-67)

### 3.1.3. Delimitación de la muestra

Establecidos los criterios de selección de la muestra, en cuanto a participación en la producción y recepción por espectadores, se han localizado 28 películas con un índice de espectadores que rebase los 100.000 espectadores, de las cuales dos no serían de ficción. Tras el visionado de las mismas, se han eliminado las que no obedecen a los restantes criterios, puesto que no guardan ninguna vinculación con Andalucía en su relato. El total son 21 largometrajes seleccionados para llevar a cabo la investigación:

Título	Año	Director	Productora (s)	Participación	Nº Espectadores
<i>Manuela</i>	1975	G o n z a l o García Pe- layo	Galgo Films	100%	1220766
<i>La Espuela</i>	1976	R o b e r t o Fandiño	Galgo Filmes	100%	1.063.596
<i>María, la Santa</i>	1977	R o b e r t o Fandiño	Film Bandera	100%	376.156
<i>Frente al mar</i>	1979	G o n z a l o García Pe- layo	Za-Cine	100%	265.709
<i>Se acabó el petróleo</i>	1980	P a n c h o Bautista	Triana Films	100%	447.353
<i>Los alegres bribones</i>	1981	P a n c h o Bautista	José Francisco Bautista García	100%	148.620

<i>Los invitados</i>	1987	Victor Barrera	Victor Barrera Producciones Cinematog. S/Impala, S.A.	100%	165.378
<i>Belmonte</i>	1995	Juan Sebastián Bollaín	Maestranza Films, S.L. Coproducción Con Francia	España 80	129.291
<i>Nadie conoce a nadie</i>	1999	Mateo Gil	Maestranza Films, S.L./ Sociedad General De Cine/ D.M.V.B. Films Coproducción Con Francia	España 80	1.410.323
<i>Solas</i>	1999	Benito Zambrano	Maestranza Films, Sl	100%	945.170
<i>Atún y chocolate</i>	2004	Pablo Carbonell	Maestranza Films, Sl	100%	174.251
<i>7 Vírgenes</i>	2005	Alberto Rodríguez	Tesela Producciones Cinematográficas, S.R.L./ La Zanoña Producciones, S.L	30%	995579
<i>El camino de los ingleses</i>	2006	Antonio Banderas	Green Moon España,S.L./ Sociedad General De Cine, S.A. (Sogecine/Future Films Limited (Uk)	56%	337.780
<i>El corazón de la tierra</i>	2007	Antonio Cuadri	Manufacturas Audiovisuales, S.L./Future Films Limited (Reino Unido)/ Heart Of The Earth Productions Limited (Reino Unido)/Costa Do Castelo Filmes, S.A. (Portugal)	70%	116.805
<i>Entrelobos</i>	2010	Gerardo Olivares	Wanda Visión, S.A./ Arakao Films, S.L./Sophisticated Films (Alemania)	30%	504.058

<i>Carne de neón</i>	2010	Paco Cabezas	Jaleo Films, S.L./Morena Films, S.L./Oberon Cinematográfica, S.A./Pensa & Rocca (Argentina) / Mandarin Cinéma (Francia) /Hepp Film (Suecia)	21,45%	136.122
<i>La voz dormida</i>	2011	Benito Zambrano	Maestranza Films, S.L./ Mirada Sur, S.L.	100 % (75-25)	346.653
<i>Grupo 7</i>	2012	Alberto Rodríguez	Atipica Films, S.L./La Zanco Producciones, S.L. /Sacromonte Films, S.L.	379.430	50% (50-25-25)
<i>El mundo es nuestro</i>	2012	Alfonso Sánchez	Mundoficción Producciones, S.L./Jaleo Films, S.L..	100% (90-10)	128.034
<i>La isla mínima</i>	2014	Alberto Rodríguez	Antena 3 Films, S.L.U./ Sacromonte Films, S.L./ Atipica Films, S.L.	25%	1.289.212
<i>Rey Gitano</i>	2015	Jon Imanol Bajo Ulloa	Fragil Zinema, S.L./R.H. Cinema, S.L.	50%	157.404

**Tabla 6. Muestra seleccionada por año de producción y número de espectadores. Fuente: elaboración propia**

De los 220 filmes que se han localizado y producido con capital andaluz en formato largometraje tanto en ficción como en documental; son 21 las que forman nuestra muestra. Puede parecer una cifra insignificante a priori, ya que en términos cuantitativos se trata de menos del 20% de la producción total. Sin embargo, si tenemos en cuenta las que no han llegado a estrenarse o han tenido un estreno en los circuitos de festivales con poca difusión; el porcentaje aumenta. Pero más importante es considerar en términos cualitativos, la pertinencia de las películas en términos identitarios que se extrapolarán a través del análisis narratológico de las mismas.



## **3.2. Preguntas de la investigación**

La exploración teórica realizada plantea una serie de interrogantes sobre la representación de lo andaluz que condicionan su identidad. Por tanto algunas preguntas a las que intenta dar respuesta esta investigación son:

1. ¿Qué tipo de relatos han utilizado los estereotipos andaluces que se han en la cinematografía española?
2. ¿Qué sentido discursivo en un marco contextual cultural produjeron?
3. ¿Existe una industria cinematográfica andaluza que de respuesta a estas representaciones sobre lo andaluz?
4. ¿Existe una iteración en cuanto a los relatos y estereotipos de lo andaluz desde el punto de vista de la industria cinematográfica andaluza? ¿cuáles son, si las hubiere?
5. ¿Qué sentido discursivo en el ámbito cultural promueven?

Las tres primeras preguntas guardan relación con el marco teórico propuesto, ya que esta exploración previa guarda una estrecha relación con las preguntas formuladas a continuación que darán como resultado el punto de partida de la investigación planteada en los objetivos e hipótesis siguientes.

### **3.3. Objetivos de la investigación**

Esta investigación que se ha venido perfilando desde el marco teórico tiene como objetivo general identificar la construcción identitaria de lo andaluz en el discurso establecido en las producciones cinematográficas andaluzas, lo cual está estrechamente vinculado con la forma en la que se ha representado desde los discursos hegemónicos de lo español en la cinematografía española. Así mismo, también guarda una íntima conexión con la ruptura que en el tardofranquismo se propugnaba desde las distintas preautonomías, y que en el caso andaluz se dieron a través del manifiesto de los realizadores andaluces en el que se promulgaban una serie de elementos como la creación de infraestructuras; la creación de una cinematografía propia que sirviese de vehículo cultural; así como de contestación a la visión que desde el franquismo se había ofrecido de Andalucía (Utrera, 2005, p. 72). Desde este objetivo general se deriva el trabajo de análisis en una serie de objetivos específicos en relación a esta construcción:

- Revisar si hay una cinematografía andaluza, en términos industriales.
- Señalar los estereotipos de lo andaluz en el discurso hegemónico sobre lo español.
- Extraer qué relatos se proponen desde la industria autonómica.
- Perfilar qué personajes y espacios se constituyen sobre lo andaluz en sus propias narrativas cinematográficas.
- Razonar qué sentido discursivo promueven devolviendo una imagen del andaluz a un contexto más amplio como es el de la cultura.

Objetivos secundarios que se derivan de los objetivos principales:

- Elaborar un marco teórico revisado y compilado en el que se reflejen las distintas disciplinas que han tratado la cuestión del andalucismo
- Actualizar la historia del cine andaluz
- Elaboración de una taxonomía clara de los estereotipos de lo andaluz.

### 3.4. Hipótesis

La representación de lo andaluz dentro de la cinematografía española de tipo costumbrista es el resultado de una serie de convencionalismos dentro de los productos culturales que cristalizan en unos personajes y ambientes estereotípicos que son reformulados a través de los relatos planteados en la industria autonómica a partir del año 1975.

De la cual se derivan una serie de hipótesis específicas:

#### H.E.1

El discurso hegemónico identitario andaluz se ha construido a través de estereotipos en diversos discursos culturales entropos coloniales.

#### H.E.2

A partir de 1975 la industria cinematográfica andaluza ha propuesto nuevas narrativas sobre la identidad andaluza.

#### H.E.3

A raíz de la cinematografía andaluza el estereotipo identitario se ha desdibujado de sus rasgos previos

#### H.E.4

La industria cinematográfica andaluza se ha consolidado como uno de los centros de producción dentro del cine español

### **3.5. Metodología**

Según Pierre Sorlin en *Sociología del cine* (1985) el análisis del cine como fuente puede plantearse desde aspectos sociológicos y semióticos. Es decir, el cine como producto cultural está sujeto a unos contextos de producción derivados de su carácter industrial; sujetos, en ocasiones, a unas normativas estatales e ideologías dominantes. Se trata de un constructo por parte de una sociedad –con sus «mentalidades»– que va dirigida a una sociedad dada. Se toma de Sorlin la propuesta de que el cine es capaz de construir unos imaginarios dados que los creadores codifican a través de los diferentes sistemas narrativos que tienen mediación en un film, así como su capacidad de construir un discurso acerca de la sociedad que lo produce. Pero tanto Marc Ferro como Sorlin se posicionan en la discursividad hegemónica que emplean los mecanismos institucionales para generar discursos sobre entidades subalternas. Por otra parte las teorías coloniales con Robert Stam a la cabeza se posicionan en esta misma línea en la que, de una parte reconocen y estudian estos discursos, así como promueven el estudio de las voces operantes dentro de los medios de comunicación y la respuesta que desde las propias entidades subalternas podrían dar a estos discursos.

Metz (1977) en la línea teórica que culmina con Edgar Morin señala que el cine es la «técnica del imaginario» ya que «la mayoría de películas consisten en relatos ficcionales, y porque todas las películas, a partir de su significante, se basan en lo imaginario primero de la fotografía y la fonografía. En el sentido lacaniano, además, cuando lo imaginario opuesto a lo simbólico, aunque en constante imbricación con él, designa la fundamental añagaza del Yo»

Una de las constantes que Metz (1977) señala con respecto al escritor de cine, entendidos estos como teóricos, críticos y analistas, es su amor por el «objeto» de investigación, en este caso el medio cinematográfico. Sin embargo el trabajo del analista debe mantener cierta distancia no dejándose llevar por las cuestiones del gusto; sino que debe ser capaz de proponer una metodología científica que interrogué a su objeto de estudio y ponerlo en el punto de mira con cierto distanciamiento

emocional, como han señalado Casetti y Di Chio (1991, p. 17) «la distancia óptima».

Imanol Zumalde (2011) en línea con Casetti ha marcado el rigor del método científico en relación a la labor del analista y contraposición a la del crítico que se mueve en los valores de la subjetividad y el gusto estético; sino que «desmenuza [la película] con el propósito de esclarecer *cómo dice lo que dice*» (p. 19). Así en referencia a la labor de análisis señala que:

Un análisis estudia un objeto (un filme o varios) valiéndose de determinados instrumentos, y al analista compete elegir uno(s) y otros. No hablamos de elecciones autónomas, sino de una secuencia de decisiones interdependientes y sobrevenidas: cuando focaliza su mirada en una película el analista no elige tanto un objeto concreto, cuanto *un(os) problema(s) que en él trasluce(en)* (Zumalde, 2011, p. 21).

Es decir, los instrumentos de los que se puede valer el analista son diversos en función de su objeto de estudio, pero el rigor del método como han señalado Casetti y Di Chio por muy personal que sea «debe ser legitimado por el propio texto» (1990, p. 24).

El catedrático Francisco García propone como método la epistemología, esto la base metodológica para la comprensión del conocimiento humano, lo cual permite al investigador «utilizar un conjunto de estrategias de la inteligencia para indagar en el conocimiento de las cosas, que a su vez permita elaborar teorías que expliquen la naturaleza de las mismas» (2011, p.15). Lo cual permite a esta investigación utilizar los fundamentos metodológicos necesarios para obtener unos conocimientos sobre el objeto de la investigación —los estereotipos culturales acerca de lo andaluz— en un medio concreto como es el cinematográfico. Se trata del desarrollo de una suerte de argumentaciones teóricas expuestas en el marco teórico, así como una metodología de análisis de los relatos propuestos en el estudio de caso en consonancia con el análisis narratológico del personaje propuesto por Juan Carlos Alfeo (2011) junto al análisis fílmico de una serie de rasgos que se proponen desde otras fuentes metodológicas como es la de la teoría de sistemas (Lombardi, 1974; Juliano, 1986, Garrido, 2003); así como

el análisis fílmico en función de la pertinencia de cada filme, y que una vez puestos en relación den como resultado las cristalizaciones en los discursos narrativos, pudiendo extrapolar los resultados desde lo fílmico a lo social a través de los estudios culturales.

Por tanto se propone un modelo metodológico híbrido, que toma como base a la narratología y el análisis fílmico, tanto al plano del contenido como a un nivel discursivo de los estereotipos contruidos en ciertos filmes producidos en Andalucía y/o dirigidos por cineastas andaluces, contrastándolos con los tópicos andaluces representados en lo que tradicionalmente se entiende por identidad nacional, pasando de lo fílmico a lo cultural.

Como ha expuesto Juan Carlos Alfeo (2011, p. 64):

La narratología, combinada con otras herramientas de análisis, nos permite llevar a cabo el análisis de las representaciones, en particular de sus existentes, y a través de ellos llegar a conocer esas cristalizaciones del imaginario colectivo que, como precipitados de información, se concretan y toman forma en los relatos y que nos permiten a los analistas señalar cuándo las representaciones están interfiriendo en la socialización positiva de realidades.

Es en esta línea en la que se posiciona esta investigación, la producción de sentido que se establece a través del discurso cinematográfico y los existentes narrativos (Chatman, 2013), esto es a través de los personajes y el espacio. Como señalábamos al principio del marco teórico la producción de sentido está articulada en una dialéctica circular que se retro alimenta desde los cinco tropos: Representación, Identidad, Producción, Consumo y Regulación (Hall, 2003)

Edward Said y Jo Labanyi han señalado la importancia que tiene el medio cinematográfico a la hora de construir imaginarios colectivos mediante los que se forja una identidad a través de los estereotipos. Estos imaginarios están contruidos en base a una alteridad que propicia la alienación de la identidad de los sujetos representados y que en el caso del cine español se produce mediante

---

la hibridación y el mestizaje. Es aquí cuando se hace relevante el uso de una metodología de análisis de tipo cualitativo, concretamente de tipo narratológico.

### **3.5.1. Hacia una metodología propia**

Uno de los problemas enfrentados en con respecto a la metodología es que es parte de un premisa básica como es la comparación para la corroboración de la hipótesis principal. Se trata de un problema, puesto que existen pocos referentes bibliográficos en cuanto al análisis del discurso sobre lo andaluz en la cinematografía española. Además, un análisis centrado en el estereotipo con preguntas de sí/no, tan solo revelarían la presencia o ausencia de los mismos ya que se definen como inmutables por naturaleza, a diferencia del concepto de representación social, mucho más amplio y que guarda mayor relación con lo que Foucault proponía en cuanto al discurso y la producción de sentido.

Así una vez establecidos los criterios de selección de la muestra, se ha procedido a una clasificación en función del tratamiento dado en los 21 filmes seleccionados. Para ello, se han establecido tres preguntas principales de sí/no de carácter amplio en cuanto a los existentes narrativos: ¿El personaje protagonista es andaluz? Y en el caso de que no lo fuesen ¿Son los personajes secundarios andaluces? ¿El espacio en el que se desarrolla la historia es andaluz?

Con esta primera selección, se atiende a los dos elementos más representativos sobre la configuración discursiva de lo andaluz, ya que discurso e historia son dos entes inseparables del relato, aunque hayan de analizarse de manera distinta. De su resultado surgieron una serie de grupos en los que se pueden inscribir la muestra seleccionada.



Con protagonista andaluz y transcurren en espacios andaluces	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Manuela</i></li> <li>2. <i>La espuela</i></li> <li>3. <i>María, la Santa</i></li> <li>4. <i>Frente al mar</i></li> <li>5. <i>Se acabó el petróleo</i></li> <li>6. <i>Los alegres bribones</i></li> <li>7. <i>Los invitados</i></li> <li>8. <i>Belmonte</i></li> <li>9. <i>Solas</i></li> <li>10. <i>Atún y chocolate</i></li> <li>11. <i>El camino de los ingleses</i></li> <li>12. <i>El corazón de la tierra</i></li> <li>13. <i>Entrelobos</i></li> <li>14. <i>Grupo 7</i></li> <li>15. <i>El mundo es nuestro</i></li> </ol>
Con protagonista andaluz y no transcurre en espacios andaluces	<ol style="list-style-type: none"> <li>16. <i>La voz dormida</i></li> </ol>
No tiene protagonista andaluz y transcurre en espacios andaluces	<ol style="list-style-type: none"> <li>17. <i>La isla mínima</i></li> <li>18. <i>Nadie conoce a nadie</i></li> <li>19. <i>7 Vírgenes</i></li> <li>20. <i>Rey Gitano</i></li> </ol>
No tiene protagonista andaluz y no transcurre en espacios andaluces	<ol style="list-style-type: none"> <li>21. <i>Carne de neón</i></li> </ol>

**Tabla 7. Resultados de la primera segmentación en función de los existentes. Fuente: Elaboración propia**

En función de esta primera clasificación, se aplicaron una serie de descriptores. El uso de estos sirve para poner en relación tanto en el eje sincrónico, es decir dentro del propio filme, la relación que mantiene los personajes con el espacio y el tiempo en función de la ficha propuesta por Juan Carlos Alfeo (2011) del análisis de personajes tanto en su cualificación directa como indirecta. También posibilita un análisis en el eje diacrónico, ya que permite establecer comparativas entre distintas películas realizadas en un tiempo histórico concreto. Estos descriptores han sido elaborados

y seleccionados, de una parte de la revisión teórica realizada en la primera parte, así como bibliográfica, para lo que se ha utilizado los 75 descriptores que José Ángel Garrido (2003) ha utilizado en su investigación acerca de la representación de la etnia gitana en el cine. El criterio de pertinencia del uso de estos descriptores viene dado por el sentido discursivo que llegó a alcanzar la imagen de la etnia gitana en relación no solo a lo andaluz, sino a la propia representación de España para el extranjero. Este autor, que realiza un análisis híbrido que toma como punto de partida la teoría fílmica y la antropología, cataloga una serie de descriptores en relación a lo antropológico y lo folclórico. De ellos se han tomado los que hacen alusión a lo folclórico, ya que las narraciones de este tipo gozan para el imaginario de las mismas características que el cine. Por otra parte, estos descriptores, están en referencia a la noción de *rasgo* que Chatman (2013) define en relación a su teoría del personaje, funcionan como adjetivos narrativos «se puede decir que un rasgo es un adjetivo narrativo sacado del lenguaje ordinario que califica una cualidad personal de un personaje[...] va unido a la cópula narrativa cuando este reemplaza al predicado transitivo normal» (Chatman, 2013, p. 170). También señala que mientras el suceso tiene «una posición estricta en la historia» (175), el rasgo no, sino que depende del momento de su aparición condicionando el discurso establecido en la obra, siendo condicionante y relativa al nivel del suceso, lo cual precisamente hace alusión a la iteración, modelo por el que se perpetúa el fenómeno de la estereotipia. La repetición de rasgos es parte de la manera consustancial en la que los estereotipos se forman y perpetúan como ya se ha explicado. En este caso concreto de estudio, además, los rasgos aparecen asociados a una serie de temáticas principales, unos escenarios concretos y unas acciones diferenciales que marcan las señas de identidad del estereotipo. Por lo tanto, es precisamente en función de los rasgos que ya se han establecido sobre la construcción identitaria de lo andaluz sobre los que se asientan estos, ya que con respecto al reconocimiento por parte de los mismos Chatman ha señalado que «la implicación y la inferencia pertenecen a la interpretación del personaje y también de la trama, el tema y otros elementos narrativos» (2003, p. 160).

Cuesta y Menéndez Hevia (2006) también han señalado la importancia del proceso de inferencia del espectador, el cual combina la información que el relato le va ofreciendo de manera fragmentada, es decir, a través de una serie de «rasgos centrales» sobre los que se asientan otros de diversa índole y que según los autores: «los espectadores mostrarán una fuerte tendencia generalizadora utilizando ampliamente los indicios mostrados por el actor o la trama o cualquier otra pequeña información obtenida sobre el personaje»(Cuesta y Menéndez Hevia, 2006., p. 60).

Así, el primer grupo de descriptores tienen como centro las temáticas desarrolladas en los filmes de tipo costumbrista

Temática	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Cuestión de honor y/o honra</li><li>2. Universo taurino</li><li>3. Universo bandolero</li><li>4. Universo contrabando</li><li>5. Predominancia de relaciones amorosas</li><li>6. Conflictividad entre la fidelidad a la raza/familia y los deseos personales</li><li>7. Triángulos amorosos</li><li>8. Virginidad</li><li>9. Moral utilitarista</li><li>10. Predominio del honor y el prestigio familiar y personal</li></ol>
----------	--

**Tabla 8. Grupo de descriptores por temática. Fuente: elaboración propia**

El segundo grupo de descriptores hace alusión a la cualificación directa de los personajes, tanto en cuanto a rasgos estereotípicos pudieran mostrarse en su representación iconográfica, su perfil socioeconómico, y los rasgos relativos al entorno cercano como es su relación con el núcleo familiar y su relación con otros entornos como el laboral o el social. Ya que como Chatman, en la línea de Forster (1962) ha señalado, la construcción de un personaje esférico confluyen ras-

gos que perfilan directa e indirectamente al personaje, incluso ha llegado a señalar que a veces se dan de manera contradictoria (Chatman, 2003, p. 180).

Caracterización de personajes en su apariencia	<ul style="list-style-type: none"> <li>11. Atuendo como distintivo cultural</li> <li>12. Contrabandista</li> <li>13. Bandolero</li> <li>14. Torero</li> <li>15. Artistas del mundo folclórico</li> <li>16. Caciques/señoritos</li> <li>17. Castañuelas y guitarra</li> <li>18. Etnia gitana</li> <li>19. Campesinos/jornaleros</li> </ul>
Perfil socioeconómico	<ul style="list-style-type: none"> <li>20. Clase social baja</li> <li>21. Gitano como quinta esencia de lo andaluz</li> <li>22. Cultura como lastres cultural (gitano o no</li> <li>23. Ladrones</li> </ul>
Datos del entorno (nucleo familiar)	<ul style="list-style-type: none"> <li>24. Autoridad paterna</li> <li>25. Autoridad ligada a la edad y al hombre</li> <li>26. Primacía masculina</li> <li>27. Obediencia femenina a padres o hermanos</li> <li>28. Ideología machista</li> <li>29. Propiedad los hombres sobre los hijos</li> <li>30. Insumisión de los jóvenes</li> </ul>

Otros entornos (laboral, social)	<ul style="list-style-type: none"><li>31. Catolicismo como sistema de integración</li><li>32. Trabajos relacionados con el espectáculo. Incidencia mínima</li><li>33. Trabajos relacionados con el espectáculo. Alta incidencia</li><li>34. Ascensión social mediante trabajos relacionados con el espectáculo</li><li>35. Integración a partir de oficios del espectáculo</li><li>36. Entorno económico-ecológico de pobreza y marginación</li></ul>
----------------------------------	---

**Tabla 9. Descriptores en función de la cualificación directa del personaje**

En la cualificación indirecta de los personajes se han extratado una serie de rasgos que tienen que ver con las acciones diferenciales que ejecutan los personajes; es decir, aquellas que guardan relación con las acciones que realicen los estereotipos de lo andaluz, coincidan estas o no con las acciones narrativas, es decir sucesos y acontecimientos; así como los espacios y ambientes en los que se desarrollan las acciones. Como ha señalado Abrams (1958) «la esfera del personaje puede ser ampliada progresivamente para incluir incluso los pensamientos y el habla en lo que se manifiesta, y también las acciones físicas que son motivadas por el carácter de esa persona» (citado en Chatman, 2013, p. 147), la exploración narratológica que propone Chatman, es precisamente esta, la relación entre personaje como persona y como actante dentro de la trama de acción.

Acciones	<p>37. Personificación del estereotipo como héroe</p> <p>38. Fuertes motivaciones personales. Temperamento racial</p> <p>39. Exaltación de los sentimientos a través de la música (canto y/o danza)</p> <p>40. Recitado de copla</p> <p>41. Bailes flamencos</p> <p>42. Bailes folclóricos</p> <p>43. Abandono del mundo del espectáculo tras la relación amorosa</p> <p>44. Reyerta con navajas</p> <p>45. Reyerta entre contrarios</p> <p>46. Subsistencia a base de pequeños robos</p> <p>47. Adivinación y buena ventura</p> <p>48. Maldiciones y mal de ojo</p> <p>49. Prejuicio racial (gitanos o no)</p> <p>50. Vida errante</p> <p>51. Nomadismo</p> <p>52. Vagabundo y pícaros</p> <p>53. Servicio callejero, venta ambulante</p> <p>54. Exotismo en la cultura</p> <p>55. Habla diferenciada</p> <p>56. Uso del habla en clave cómica</p> <p>57. Lenguaje hiperbólico</p> <p>58. Final feliz con bodas interclasistas</p>
----------	---

Acciones	<p>59. Reminiscencias cultos paganos</p> <p>60. Religiosidad específica</p> <p>61. Peligrosidad social asociada a la etnia</p> <p>62. Delincuencia</p> <p>63. Identidad construida frente a otro colectivo</p> <p>64. Acusación de hechicería</p> <p>65. Identificación de linajes con mafias</p> <p>66. Desvalorización cultural paralela a elogios de su folclore musical</p> <p>67. Castidad femenina muy valorada</p> <p>68. Fluidez de trato interclasista/interétnico en el mismo ambiente</p> <p>69. Pedir limosna</p> <p>70. Ley basada en la culpa objetiva</p> <p>71. Incipiente articulación política</p> <p>72. Recurso a maldiciones</p> <p>73. Dependencia de caciques y señoritos</p> <p>74. Bandolerismo romántico de ambiente rural</p> <p>75. Mendicidad</p> <p>76. Iglesia como promotora de bienestar</p> <p>77. Contrabando</p> <p>78. Caciquismo</p> <p>79. Vagancia</p>
----------	--

Espacios/ambientes	<p>80. Tablao flamenco</p> <p>81. Flamenquismo ilustrado: decadencia y misterio</p> <p>82. Flamenquismo</p> <p>83. Tiempo mítico del siglo XIX</p> <p>84. Tiempo presente</p> <p>85. Plazas de toros</p> <p>86. El cortijo como escenario principal</p> <p>87. Asociación del mundo rural con la pureza</p> <p>88. Asociación del mundo urbano con la per- versión</p> <p>89. Asociación de los roles femeninos con el ambiente</p> <p>90. Sevilla como representante de toda Anda- lucía</p> <p>91. Imagen de postal: la ciudad iconográfica</p> <p>92. Exuberancia paisajística</p> <p>93. Presencia de fiestas populares</p> <p>94. Romería</p> <p>95. Semana Santa</p> <p>96. Feria</p> <p>97. Suburbialismo</p> <p>98. Chabolas</p> <p>99. Caravanas</p> <p>100. Pobreza en la vivienda</p>
--------------------	--

**Tabla 10. Cualificación indirecta de los personajes y escenarios**



Una vez definidos los rasgos mediante los cuales se ha establecido la construcción discursiva cultural de lo andaluz, se ha procedido a su aplicación a la muestra seleccionada donde se puedan apreciar tanto su presencia como su ausencia. Sin embargo, esto aún no arrojaría datos reveladores concluyentes en cuanto a la formación discursiva fílmica que se organiza en ellos, para ello se ha procedido a la segmentación y el análisis fílmico de la muestra seleccionada, ya que sólo esto revelaría el sentido discursivo en el que se orquestan estos rasgos.

Francis Vayone, distingue tres componentes del relato: lo narrado, lo descrito y lo dialogado (Aumont y Marie, 1990, pp. 217-221). Estas tres líneas de análisis pueden servir como apoyo metodológico, ya que la presencia de elementos andaluces en el filme no solo emergen de la mera imagen en sí. Es decir, no solo de lo narrado y lo mostrado; sino que además también guarda una correlación con lo dialogado. Un personaje o un espacio puede ser percibido por los sentidos a través de campo visual mostrado; narrado a través de la propia realidad en movimiento, cualidad del cinema frente a la fotografía y a la vez nombrado. Así, en el análisis secuencial se ha tenido en cuenta estos tres niveles a la hora de extraer la presencia de los rasgos en el *decoupé* realizado.

Con este punto de apoyo en lo fílmico, a través de la plantilla propuesta por Alfeo (2011) sobre el análisis del personaje, readaptándola al colectivo andaluz a través de los rasgos estereotípicos y la segmentación en secuencias y planos, cuando procede, de las obras para discernir el sentido en el que estos rasgos aparecen, ya que como ha señalado Bordwell (1995, p.19) «los significados no se encuentran sino que se elaboran[...]la comprensión y la interpretación implican la construcción del significado a partir de indicaciones textuales». Así, se expone en el siguiente apartado la interpretación de los datos extractados del análisis mediante los cuales se estructura el discurso cultural a través de lo fílmico sobre la identidad andaluza en el cine andaluz.







# 4. ANÁLISIS E INTERPRE- TACIÓN DE LOS DATOS



## 4.1. LOS GÉNEROS EN EL CINE ANDALUZ

Se ha expuesto en la parte teórica cómo se ha construido la representación social de lo andaluz desde las artes escénicas y literarias trasvasadas al cine mediante una serie de géneros concretos como el taurino, el bandolero/contrabandista, el drama rural o el musical folclórico, los cuales se adscribían a una serie de temáticas y tipos narrativos concretos y definidos y que algunos autores como José Luis Navarrete (2009) engloban bajo el término *españolada*; si bien, también se ha dejado constancia que de éstos también podrían hacer referencia a otros modos de representación de la identidad nacional como el de *españolidad*.

### 4.1.1. Pervivencias genéricas

#### 4.1.1.1. Género taurino

Con respecto a la muestra seleccionada se aprecia un declive del uso de estos géneros cinematográficos, aunque todavía se harán presentes en películas como *Belmonte* (Juan Sebastián Bollaín, 1995) siendo la única película perteneciente al género taurino, en la cual se nos narra el ascenso de la figura del diestro Juan Belmonte. Sin embargo, tal como ha señalado Rafael Utrera (2005), *Belmonte* es una película de toreros pero no taurina. En vez de presentar una estructura lineal, el filme se divide en un prólogo y dos partes marcadas por una elipsis temporal de cuarenta y dos años, en la primera se nos narra el ascenso, en la segunda la decadencia del diestro.

El prólogo se inicia *in media res* con la noticia de la muerte de Joselito «el Gallo» en Talavera de la Reina en 1920. Tras los créditos, la historia se sitúa temporalmente en 1913, con un joven Juan Belmonte que aspira a ser torero con las prototípicas secuencias de los saltos de los cercados en noches de luna llena junto a sus amigos para torear, y su enamoramiento por una chica trianera, Consuelo, que le presta la atención justa para mantenerle a la espera, pero que a la vez declara que tiene novio.

Durante una tiente, un antiguo torero retirado, Calderón, posa sus ojos sobre su pe-

culiar forma de torear, contraviniendo la normativa lagartijana que era la imperante en la época con la máxima de «cuando el toro viene, o te quitas tú, o te quita el toro». Esta forma era más o menos la de esquivar las investidas del toro con juegos de pies, a Juan Belmonte se le considera el inventor del toreo moderno puesto que su estilo se basa en lo opuesto, el toreo de brazos, estático frente al toro cuyo máximo exponente llegaría a ser Manolete con una quietud total. Así, la obra nos va mostrando poco a poco la depuración de la técnica, sus primeros fracasos, sus frustraciones, que incluso le hacen abandonar momentáneamente los ruedos, hasta llegar al éxito. Es decir, la obra no solo muestra la ascensión sino el duro camino recorrido para el triunfo, no como un arte innato, aunque fuese autodidacta, sino como producto del esfuerzo y de la firme convicción de lo que debe ser torear. De esta manera, las secuencias de lidia quedarían constreñidas a esta primera parte de la obra, no volviendo a aparecer una vez alcanzado el éxito. Esta última secuencia de la faena se realiza en una estilizada secuencia en blanco y negro a cámara lenta donde se puede ver al diestro toreando en planos picados. Tras ella comenzará su periplo por Latinoamérica donde se pretende reflejar sus primeras crisis como torero, mostrando cierta tendencia al suicidio.

La cinta también recoge su amistad con Joselito «El Gallo», rival en los ruedos, pero íntimos fuera de ellos, así como sus inquietudes intelectuales. Ávido lector, se decía y así se plasma en la obra, que llevaba maletas llenas de libros, también se muestra su fascinación por el mismo en una secuencia en casa del artista Sebastián Miranda donde se encuentran Julio Camba y a la cual llegaría Valle-Inclán y en la que el autor de *Luces de bohemia* y *Sangre y arena* le diría la célebre anécdota que recogería Chaves Nogales «Juanito, ya solo te falta morir en la plaza» a lo que contesta «Se hará lo que se pueda, Don Ramón»; es importante esta afirmación ya que, como se ha visto hasta ahora, el estereotipo del torero debe morir en la plaza, por un toro, para convertirse en leyenda.

Su fascinación por las mujeres también queda plasmada y al igual que Juan Gallardo de *Sangre y arena*, dejaría a Consuelo, la joven sevillana a la que cortejaba en un principio y a la que deja embarazada por una rica aristócrata que conocería en su *tour* america-

no. La diferencia esencial con el protagonista de *Sangre y arena* en este sentido, es que Belmonte no llega a casarse con Consuelo; sino con la aristócrata, momento en el que aparecen las crisis y se deja entrever ciertas ideas suicidas ya desde este momento, planteándose *cortarse la coleta* y dejar el toreo. Sin embargo, al enterarse de la muerte de Joselito, secuencia que en el metraje conecta con el prólogo, repitiendo y completando la secuencia inicial, le empuja a seguir en los ruedos, aunque esto ya no será mostrado; sino que se produce una elipsis temporal y la película nos traslada a abril de 1962.

En esta segunda parte se puede apreciar a un Belmonte anciano, retirado en su finca de Gómez Cardeño, ha abandonado a su mujer e hijas, manteniendo una relación extramarital con otra mujer. Nos es mostrado, pues, la decadencia de una gran figura con ciertos delirios de tiempos pasados, incapaz de realizar acciones propias como subir a la grupa de un caballo, lo que le llevará finalmente al suicidio y su entierro, causando cierto revuelo por ser un suicida, en el cementerio de San Fernando de Sevilla donde también descansan los restos de Joselito. Esta secuencia final se realiza a través de la una secuencia perteneciente al No-do.

El tratamiento realizado por parte del director tanto del ascenso como la relación con Joselito o los intelectuales de la época, y especialmente sus últimos días, es lo que hace de la obra una película de toreros y no una película taurina. No obstante, en este final se pueden encontrar ciertas ideas que conectan con el romanticismo como es la idea del destino. Belmonte expresa a Luis, padre del director Juan Sebastián Bollaín, y amigo íntimo del diestro, personaje testimonial de sus últimos días; que los hombres nacían de dos tipos, los cazadores y los pastores, él siempre quiso ser pastor, mayoral, pero su destino era inscribirse en la historia entre los cazadores, ya que su revolución provenía de una fuerza innata que le llevaba a pensar que el toreo debía ser otra cosa y que no se debía traicionar al destino, contado en una secuencia en la que ambos personajes miran hacia el paisaje de la dehesa, mientras intercalan imágenes de carácter documental de la ganadería y la sierra.



Palabras que reitera en su carta de suicidio en unas secuencias en las que el director nos muestra el intento de subir a una grupa de un caballo sin conseguirlo, de nuevo. Se trata de una acción iterativa, puesto que al principio de esta segunda parte intenta realizar esta misma acción sin conseguirlo. Esta acción caracteriza al personaje a la vez que sirve como fuerza actancial para lo acontecido después, la retirada a su estudio y su suicidio tras redactar la carta donde declara que no puede traicionar a su destino, poniendo fin a su vida.

Otro de los elementos que desvinculan en el tratamiento temático a esta obra de las tradicionales películas taurinas es la ausencia del flamenquismo, si bien hay un plano donde se puede ver al diestro en una sala de variedades madrileña acompañado de dos mujeres; no se hará presente la tradicional estampa del torero junto a las tonadilleras, bailaoras ni el alcohol.

No obstante, aunque la obra trate de mostrar otra cara distinta del estereotipo, sigue vinculando el propio estereotipo y su universo a lo andaluz, un universo en el que aparecen apoderados, marqueses terratenientes y toda la panoplia que conlleva.

#### **4.1.1.2. Drama Rural**

Otro género que pervive es el drama rural como *Manuela* (Gonzalo García Pelayo, 1975), *La espuela* (Roberto Fandiño, 1976) y *María, la santa* (Roberto Fandiño, 1977), aunque no pueda considerarse a la segunda como puramente rural ya que transcurre en el espacio urbano, todas beben directamente de los dramas rurales en cuanto a sus temáticas y tipos. No así, tanto, sus estructuras narrativas, las cuales adolecen de cierta efectividad, presentado en su ejecución ritmos planos, sin clímax o conflictos narrativos que las hagan avanzar, especialmente en *Manuela* y *La espuela*, dotando a la cinta de una especie de inmovilismo temporal.

En *Manuela* podemos encontrar el problema del caciquismo, así como la oposición dicotómica entre lo rural y lo urbano; siendo el primero el elemento de la pureza y el segundo el elemento pervertidor. Al igual que *Belmonte*, la cinta se estructura en

dos partes marcadas por una elipsis temporal de 15 años entre ellas, con un prólogo.

El prólogo se encuentra articulado mediante una serie de flashbacks en el que se perfila el problema del caciquismo. Abre con el funeral de Don Angosto, un cacique terrateniente local que asesinó a El Jarapo, cazador furtivo padre de Manuela. La narración se conjuga de manera irónica en el juego de los flashbacks donde se establece la relación de Don Angosto con el Jarapo, sus encontronazos y su asesinato a manos del terrateniente, con la descripción del cura del mismo como «hombre de bien» durante su entierro en tiempo presente. El prólogo cierra con Manuela, apenas adolescente, bailando sobre la tumba del terrateniente frente a todo el cortejo fúnebre y la mirada impertérrita de su madre.

En este momento abren los créditos que funcionan a la vez como presentación del largometraje y de elipsis temporal. Tras ellos, ya han pasado algunos años, Manuela se ha convertido en una joven y bella campesina que vende melones al pie de la carretera junto a su madre; despertando las pasiones de todo el que la conoce, incluso la de Don Ramón, el nuevo propietario de Las Ánimas, la antigua finca de Don Angosto. Un día aparece Antonio, recién enviudado con su hijo en brazos buscando trabajo. La madre de Manuela le ofrece ayuda haciéndole cargo de un pequeño puesto de melones y ofreciéndole cobijo. Manuela que se encariña pronto con el niño y con Antonio, se casa con él a pesar de la negativa de su madre.

Pasan quince años, Manuela y Antonio han hecho prosperar la pequeña parcela de tierra que tenían, parcela que en la versión cinematográfica no se sabe cómo la pareja la ha conseguido, pero que pertenece a ellos y que han construido con sus propias manos. Su hijo, Antoñillo es casi un adulto comienza a trabajar en otra de las fincas de Don Ramón como tractorista, por mediación de «El Moreno», guarda jurado de las fincas del terrateniente y amigo de Antonio.

Por otra parte, Purita, sobrina de Don Ramón que ha vivido desde pequeña en Estados Unidos, vuelve para visitar a su tío. En una fiesta flamenca coincide con Antonio

al que seduce, y al volver a su casa le sorprende un aguacero provocándole una grave pulmonía, por lo que es ingresado en un hospital de Sevilla. Aguacharco, usurero local y consuegro del alcalde, aprovecha la ocasión para acosar y extorsionar a Manuela que se libra de él gracias a la aparición de «El Moreno», denunciándolo ante las autoridades. El alcalde, por su parte, al enterarse, chantajea a «El Moreno» con hacer público su pasado de presidiario para que retire la denuncia sobre Aguacharco; cediendo, finalmente, ante las presiones del alcalde. Aún así, no consigue que su pasado se haga público. Así los cazadores furtivos que había estado persiguiendo durante años, espoleados por Aguacharco incendian la casa de «El Moreno», que escapa de las llamas y tras despedirse de Manuela a lo lejos, se suicida arrojándose a las vías del tren.

Los rumores que se crean alrededor de la figura del guarda jurado como presidiario y homosexual persiguen a Antoñillo por su estrecha amistad con él. Manuela, que ha percibido la atracción que ejerce sobre el chico, decide mantener una relación sexual con su hijastro para «hacerle sentir como un hombre» a la que pone fin rápidamente por respeto al padre del mismo. Antoñillo no aguanta la situación y se marcha a Sevilla a trabajar como mecánico. Mientras, Don Ramón muere, no sin antes declararle a Manuela su amor mediante una carta, así como dejarle en herencia parte de Las Ánimas que lindan con la casa de ésta. Sin embargo, ella rehúsa hacerse propietaria y decide donar el terreno para hacer viviendas para la gente necesitada del pueblo. Antonio, por otro lado también agoniza en el hospital, y antes de morir le pide a Antoñillo que no deje sola a su madrastra. Finalmente, éste decide volver con Manuela.

Así pues, como se decía al principio en *Manuela* se encuentran ciertas conexiones con el drama rural, los triángulos amorosos entre una mocita de origen rural con el señorito, a la vez que se decanta por el pobre cantaor, que a su vez mantiene relaciones con una chica de alta cuna. El problema del caciquismo a través de la figura de Don Angosto y la muerte de su padre o el flamenquismo como degradación del hombre, es esta predisposición de Antonio hacia las fiestas flamencas y las mujeres lo que le llevará a enfermar, sabiéndose débil de salud. Aunque la trama inserta otros elemen-

tos que intentan alejar el filme de las películas españoladas vistas anteriormente; tan solo lo consigue parcialmente. Así la relación incestuosa entre Manuela y Antoñillo, con el final feliz entre ambos, sin castigo para la protagonista es algo impensable en un cine pretérito a esta fecha; recordemos cómo la anagnórisis final tendía a evitar las relaciones incestuosas entre parientes, en *Manuela* es precisamente este recuso el que posibilita la unión feliz de la pareja. El final que solían tener las mujeres que tomaban el camino de la deshonra solía ser el de la muerte o la soledad, alguna como Rosa de *Malvaloca* eran redimidas por el amor de un hombre; en un discurso inusual.

Pero en *Manuela* si hay algún elemento que se vincule especialmente al drama rural es la personificación de los ambientes a través de las mujeres de la obra, o mejor dicho, como en el musical folclórico, la mujer como alegoría del territorio. De una parte se encuentra la protagonista Manuela, exponente del mundo rural, asociada a la pureza, guiándose por una moral propia, no siendo esta una moral católica, puesto que rechaza a la Iglesia y sus preceptos; pero sí ella misma se declara como honesta y decente; y así lo manifiesta en sus actos, además es así construida a través de las diferentes miradas masculinas. Mientras, en oposición están Pura y su hija Purita, ambas como representantes de la ciudad y la modernidad. Manuela es asociada consistentemente a través de la mirada masculina de las voces en off a la naturaleza virgen y al agua; así como aparece en numerosas ocasiones lavando o bañándose ella misma; Pura se nos revela como una mujer de ciudad, constreñida en la naturaleza artificial del patio donde Don Ramón dijo que su hermano la había enjaulado. Como todo pájaro ansía volar, por lo que en cuanto va a la ciudad, coincide con un viejo amigo del que se hará su amante y se irá a vivir con él a América, abandonado a sus hijos. Purita, representante de la modernidad, no podía menos que heredar este carácter de su madre, manteniendo varias relaciones; con su tío Don Ramón o con Antonio.

En *La espuela* se retrata especialmente el mundo del flamenquismo y el caciquismo. El filme se inicia con una fiesta flamenca en una bodega con un rótulo en el que reza «Sevilla 1965». La fiesta, que termina casi en orgía, con desnudos femeninos por

doquier, tal y como obedecía a los cánones de la época del destape, se aprecia a una pareja besándose que es separada por otro hombre, de más edad. Éste le «roba» la mujer al primero y le dice que espera que no se moleste, negándole el enojo. Se la lleva aparte y rocía vino sobre la cabeza y el torso desnudo de la chica. Esta es la presentación de Don Enrique de Medina, un cacique y terrateniente sevillano acostumbrado a tener todo lo que se le antoja y que está casado con María Isabel, también de clase social alta. La película nos narra la vida del matrimonio desde la cumbre en la que se encuentra Don Enrique, hasta su muerte, casi en soledad; abandonado y despreciado por todos los que le rodean debido a su carácter autoritario de crápula y vividor.

El filme está articulado en una serie de secuencias donde se van alternando en tiempo presente y el tiempo pasado mediante flashbacks que nos van mostrando la vida marital de la pareja y los excesos con los que vive Enrique; vino, flamenco y mujeres, los rasgos tan presentes en películas españolas a los que se suele adscribirse el estereotipo del señorito chulo.

Enrique utiliza el vino de manera erótica, derramándolo sobre el cuerpo de las mujeres, como ocurre en la secuencia inicial de presentación; acción que volverá a reiterar en un flashback de su noche de bodas, que tiene como narradora a su esposa, esto provocará en ella la sensación de rechazo, humillación y soledad.

Así, mediante el uso de los *flashbacks*, Fandiño, nos muestra determinados momentos de la vida de la pareja en la que se acentúa este distanciamiento, así como se va perfilando la psicología de ambos personajes, porque *La espuela* es principalmente una película sobre la psicología personal de un tipo en concreto, el señorito chulo, del que se deriva una narrativa débil en la que los sucesos y acciones llevan a un empeoramiento del personaje, por no decir una completa anulación. Entre éstos encontramos la noche de bodas; la petición de mano de María Isabel, en la que Enrique frente al abatido plano del padre en picado, se nos muestra derrotado, cabizbajo, ante la imposibilidad de evitar el matrimonio con un hombre que tiene mala fama; sugiriendo Enrique que está embarazada de él, siendo una mentira

de la cual él mismo se reirá más adelante. Otra secuencia antes de la boda, en la bodega, donde intenta abusar de María Isabel que le aparta con desprecio. O secuencias como la de la Semana Santa sevillana, con el cristo del Gran Poder, en la que puede verse a Enrique junto a su hijo Luis, siendo niño, ambos vestidos de nazarenos, como bien señalara Eugenio Noel con respecto a este tipo de señoritos:

Su inmoralidad les arrastra a toda clase de injusticias y parecen no oír la famosa voz de la conciencia. Sin escrúpulos, con esa acometividad andaluza «del primer pronto» cometen actos canallas sin sanción penal que eluden siempre, sin remordimientos, que bañan de vino y visten de bur-las. En las clases altas se sabe todo eso y la infamia queda perdonada con palmaditas en el hombro y disculpas que son la afrenta de toda una raza.

—Cosas de la sangre—dicen unos.

—¿Quién no ha hecho lo mismo ?—dicen otros, como atenuante.

Esas familias que encuentran siempre para tanto delito excusas son muy religiosas, tanto que fundan capellanías y dotan vocaciones y sostienen conventos empleando en obras tan santas el dinero arrancado al pobre que de este modo no se puede quejar, pues el oro que no gana él va a Dios. (Noel, 1915, p. 9)

Más adelante, se verá como recién nacido Luis, en otro flashback, Enrique se lo quita a su madre de los brazos para inscribirlo en la cofradía «antes de que tenga dos horas de vida».

Estas secuencias irán intercaladas con momentos de los tres personajes familiares, de una parte, la obra comienza con María Isabel, en el convento en que el residía antes de casarse, visitando a la madre superiora y declarando su animadversión por su propio esposo. De otra parte, la llegada de Luis a la casa familiar ya que se encuentra estudiando en Madrid. Por otra el ambiente de juerga en el que vive Enrique, siempre entre fiestas flamencas, acompañado de mujeres jóvenes, vino, juegos de cartas, peleas de gallos,

abuso de poder sobre las chicas del campo; en resumen todos y cada uno de los defectos, como se ha dicho, que Eugenio Noel encontraría entre ese «Bibi» del señorito chulo.

También se perfila en la obra cierto conflicto social, las huelgas jornaleras demandando derechos que Enrique corta de raíz cuando soborna al cabecilla haciéndolo capataz de su finca.

Poco a poco todos le irán abandonando, la esposa, harta de sus infidelidades, le traicionará con uno de sus partidarios más íntimos, prohibiéndole la entrada a su alcoba. Su amante, la cual conoce durante la romería de El Rocío, también se irá con un antiguo compañero de la universidad. Su hijo que rechaza todo lo que su padre representa y que para colmo de la desgracia del padre; conservador, machista y misógino acérrimo, es homosexual, también se aleja de él, puesto que, Enrique en un intento de sacar a su hijo de ese «desvío» que le señala Ignacio, el cura; asesina al que es su enamorado. El único que es condescendiente con su modo de vida es el joven cura interpretado por Máximo Valverde, que finalmente también colgará los hábitos para centrarse en la enseñanza. Interesantes palabras le declara a Enrique hacia el final de la película cuando se sabe enfermo del corazón y le pregunta sobre qué podría salvarle. La respuesta que le ofrece es que cada cual debe encontrar su propio camino, a lo que añade:

tú y yo pertenecemos a un mundo que se acaba. Pero a mí, de alguna manera, me gustaría permanecer en él. Por eso sueño con mi escuela. Será verdaderamente hermoso, ver nacer allí a hombres nuevos con una lección de amor bien aprendida y que escribirán, como si fuese la primera vez, palabras que están perdiendo su valor como comprensión, tolerancia, libertad. Pero por lo menos al principio, hasta que formen carne y alma en un solo cuerpo, tendremos que seguir empleando viejas frases como “se prohíbe despreciar la dignidad del prójimo”, se prohíbe matar

Este alegato del cura es más un deseo que una realidad, sin embargo es señero el hecho que remarque *ese mundo que se acaba* con sus muertes; ya que en ninguno

de los dos casos será perpetuado por sus descendientes, al menos en lo que se deja claro en el discurso elaborado, al tratarse; uno de un sacerdote, el otro con un hijo homosexual que rompe toda relación.. También es de señalar que el cura en ningún momento condena la actitud de Enrique, como de hecho, le recrimina María Isabel.

Este filme, ante todo pretende ser una crítica al sempiterno cacique terrateniente andaluz, pero para ello en vez de acudir en su argumento a los problemas socio-económicos del pueblo andaluz, tan solo se trasluce este conflicto agrario en la secuencia en la que tiene ocasión la huelga de jornaleros; acude al estereotipo deleznable del señorito y sus relaciones sociales. Como en *La bodega*, se plasma esa idea de que el flamenquismo, pero especialmente el vino pervierte y degrada al ser humano. De hecho, María Isabel, repudia su olor como expone en su narración en off durante las imágenes de su noche de bodas: «Pocas horas después de la ceremonia, todo fue como nunca me había imaginado. Me sentí sola y humillada por el olor agrio y espeso del vino humedeciéndome los pechos y el vientre. Las sábanas de la cama también olían a vino. Esa noche lloré en silencio con los muslos apretados». Un vino siempre presente en las fiestas de Don Enrique, el cual conoce su manufactura a la perfección y del cual se jacta en diversos momentos del filme, de hecho en una de las secuencias finales explica a las chicas con las que se encuentra en una fiesta lo que es «la espuela» que da título al filme, tras lo cual le da un infarto. Dice:

En la vida hay que tomarlo todo como si fuera la espuela, ¿sabéis por qué se llama la espuela a la última copa que se bebe en una reunión de amigos? La espuela se calza antes de emprender el camino, también la espuela puede ser esa última copa que llevemos a bordo, antes del camino que haremos el día menos pensado

Es precisamente esa última copa, la que explica el título del filme, la última que tomará antes de morir. Es la decadencia de un tipo andaluz que supuestamente morirá al final de la obra, tal como auspicia Ignacio, el cura, con la muerte de Enrique en el coche hacia el hospital, cuya espuela se nos es mos-



trada sobre el fondo de la Giralda y la calzada por la que circula el vehículo.

Este filme, que trata de subvertir y poner de manifiesto una de las dolencias sociales que aquejan a la tierra andaluza, acude de nuevo a cierto alegato del caciquismo visto ya en otras películas españolas del cual se hace eco, pero que transporta al tiempo presente. Es decir, un problema que no solo pertenece a una Andalucía mítica, detenida en el tiempo, sino que es un problema persistente en un tiempo relativamente presente. La decadencia mostrada por el realizador del estereotipo trata por una parte de denunciar un mal social endémico a la par que trata de transmitir un hálito de esperanza en cuanto a su desaparición. Es importante señalar que el tiempo en el que se produce la obra y el tiempo cosmológico de la misma no son coincidentes, ambientada en 1965, mientras que la obra está realizada en 1977, de ahí que se produzca un discurso en el que este estereotipo pertenezca a un orden social que está muriendo y del que, como es señalado en el filme; una clase social que ha prosperado bajo un régimen que está a punto de acabar.

*María, la santa*, también guarda conexiones con el drama rural; pero por otra parte también lo hace con el imaginario franquista de tipo religioso. En ella se hace una crítica a la superstición religiosa y la devoción mariana. María, una joven andaluza de un pobre pueblecito andaluz ha sido casi violada y apuñalada por Diego, un joven del lugar. Mientras está en coma, el párroco del pueblo, interpretado por Antonio Ferrandis la ha declarado una santa; así todos los lugareños comienza a manifestar un fervor religioso en el que rezan a la puerta de su casa, incluso es visitada por monjas y caravanas de otros lugares. Mientras, otros como Fermín intentan hacer negocio vendiendo estampas de la santa, réplicas de sus manos y sus pies, así como el alcalde también ve con buenos ojos que se santifique a la chica por el turismo religioso que reportaría al pueblo.

Realmente importante para la trama es lo que se señala en la secuencia inicial en la que el párroco es ayudado por otro personaje están arreglando la campana para hacerla repicar por el milagro; este personaje secundario pregunta «¿Para ser santo hay que ser virgen y encima mártir?»; en un plano contraplano en la que el sacerdote aparece en contrapicado, presentándonoslo desde este momento como la máxima autoridad.

Este diálogo es clave, ya que es precisamente lo que se le presupone a María, la cual su sangre virgen ha sido derramada mientras Diego trataba de abusar de ella, en una secuencia que recuerda a la persecución de Dafne por Apolo. En este caso a través del olivar; como Dafne, María es asociada con la virtud, y salvada en última instancia, a pesar de sus diversas heridas por la Virgen María; mientras Diego es el Apolo enloquecido de lujuria, pero a diferencia del dios, se ensaña con la chica ante sus intentos de huida.

Así, el párroco Don Amaro, declara el milagro y a María, santa. Mientras aguarda su muerte, puesto que no la pueden declarar como tal hasta ese momento; intenta que opere un milagro llevándola a casa del Marqués, cuya hija acaba de morir, instándola a que resucita mientras posa la mano de la santa sobre la cabeza de la muchacha. Tras un par de intentos y ante la expectación de todo el pueblo, la chica abre los ojos. El único que parece mantener la cordura entre tanto fervor es el médico, que asegura que se trata de catalepsia y no de un milagro; pero instigado por el alcalde, finalmente asegura ante todo el pueblo que «puede haber sido un milagro». Este evento es recogido en el periódico por parte de un periodista que se encuentra en el pueblo investigado el caso, haciéndose más conocido aún.

Don Amaro y el alcalde no ven el momento de que la chica muera para santificarla; mientras Diego tiene una visión de María; se trata de una sobre impresión de su rostro sobre la ventana de su celda en un plano contrapicado, provocándole un ataque nervioso; montada en secuencia paralela María, también tiene un ataque, ante el que de una parte el médico trata de salvarla hasta que aparece Don Amaro para darle la extremaunción, ungiéndola con los santos óleos y rezando para que Dios acoja en su seno el alma de la santa, sin embargo y contra todo pronóstico María se despierta.

Con este giro argumental, tenemos a María despierta sin saber muy bien qué ocurre y dejándose llevar por el fervor de todo el pueblo. Es la romería del patrón, Don Amaro prepara unos festejos especiales en los que se realiza una peregrinación al lugar del «martirio» de María, con una plataforma especial para que ella misma dirija unas palabras pías a los vecinos. En ese momento aparece la madre de Die-

go, La Mulata, prostituta del pueblo, acusando a la chica de no ser virgen y haber incitado a su hijo, ante lo que ella se derrumba, confesando que es verdad que ya no es pura. La decepción de Don Amaro hace que la festividad acabe bruscamente.

Ahora María es repudiada por todo el pueblo como una farsante, incluso su propia madre le demuestra su decepción ante que no fuese santa. En cuanto a Diego ha salido de la cárcel, purificado de pecado y con actitud beata y pacata gracias a otro de los párrocos que ha estado visitándolo en la cárcel. El chico se refugia en el cobertizo. Allí acudiría María, que tras escaparse de casa para ir a las fiestas del pueblo y ser acosada por todos los chicos, huye; encontrando a Diego al que le confiesa que ahora está enamorada de él. Los papeles se han invertido, él se resiste ante su insistencia, manifestando su devoción divina, mientras ella trata de abusar de él, lo que termina con el apuñalamiento de la chica y su muerte. En el velatorio, con Don Amaro presente, comienzan a repicar las campanas y de nuevo, encuentran en ello un milagro, cerrando el filmén con el plano de un chico tocando la campana, devolviéndonos a la situación del principio.

En *María, la santa* como se deja traslucir de su argumento se da principalmente una crítica al culto mariano y a la exaltación religiosa de los milagros; también se encuentra presente el caciquismo y su asociación a lo religioso, tanto en cuanto el cura junto al alcalde y el marqués son los artífices e inductores de este fervor del que participa todo el pueblo como ironiza la canción escrita para la película y que tiene lugar durante las fiestas del pueblo interpretada por la orquesta «es más fácil un milagro que trabajar en la era».

La virginidad y la castidad también es un tema recurrente que está en la base de toda la obra, es precisamente a través de ese culto a la virginidad lo que supone el conflicto al final: María, no es una santa porque no es virgen; siendo castigada por ello por parte de todo el pueblo. Aunque en realidad todos; especialmente los hombres, participen de esa inmoralidad, lo cual queda patente a través del personaje de La Mulata, perseguida y acosada por el cura en una secuencia en la que mientras mantiene relaciones con el hijo del marqués, el cura junto a otros jóvenes del pueblo se acercan a lincharla. Sin embargo, deja que sean los chicos los

que lo hagan, para después poner él mismo fin a tal barbarie y criticar tales acciones. Es esta doble moral del cura la que se hace más presente en la obra, de una parte actúa como dedo acusador, de otra exalta la virtud y el perdón, enraizando con representaciones que tienen que ver con la España trágica e inquisitorial.

Así, en estas tres películas, las cuales adaptan obras literarias, se tratan los temas seculares de lo andaluz por antonomasia: la pureza, la virginidad, el caciquismo y el flamenquismo pero intentan ser tratados con un componente crítico y no carentes de ironía en cuanto a su realización.

#### **4.1.1.3. La comedia de tintes sainetescos**

Se exponía en la parte teórica que una de las influencias en el cine de tipo españolado era la influencia del entremés y el sainete pero visto a través del prisma del drama nacional, en la que las cuestiones de honra y honor servían para castigar las desviaciones morales. La comedia fue uno de los géneros más relevantes durante el franquismo, tanto por su valor estilístico como sociológico; recordemos en palabra de Vicente Benet (2012) que en la comedia franquista «se destilan las influencias del estilo cinematográfico internacional, [...] con las tradiciones propias del sainete renovado y de la revista, o la integración de formas folclóricas musicales como la copla, proveniente del primer cine sonoro» (p.197).

En la muestra selecciona del cine andaluz se ha encontrado la presencia de películas que guardan vinculaciones con estas formas escénicas desvinculadas, precisamente, de ese discurso en el que se articulaba la españolada. Es decir, se trata de cierta recuperación de las fórmulas del sainete en la que los personajes de origen popular satirizan sobre la realidad del momento, como en *Se acabó el petróleo* (Pancho Bautista, 1980), *Los alegres bribones* (Pancho Bautista, 1981), *Atún y chocolate* (Pablo Carbonell, 2004) o *El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez, 2012). De hecho, Manuel Trenzado (2000) reconoce en las dos primeras una tendencia de identificación de lo andaluz a través de la vertiente popular castiza.

Pancho Bautista en el guión de *Se acabó el petróleo* está interesado en realizar una historia que tenga la crisis del petróleo de 1979 como tema central, recurriendo a la comedia para ello.

Pepe, Paco y Josele son tres currelas andaluces que sobreviven en Sevilla como pueden. Pepe casado, sin hijos, y Paco casado con una familia numerosa trabajan en la construcción como albañiles y que tratan de hacer frente a su pobre economía familiar. Josele, soltero, intenta ganarse la vida como castañero por las tardes, mientras que por las mañanas se hace pasar por ciego para vender lotería. La cinta ironiza sobre el momento socio-económico en el que está rodada, 1980; se hace alusión al gran desempleo que sufre España, la emigración española a Alemania, pero especialmente a la segunda crisis del petróleo de 1979 que se alargaría hasta 1981 como consecuencia de la revolución iraní y la guerra entre Irak e Irán, por la que este último congelaría las exportaciones mundiales de petróleo causando una gran subida y la privación de crudo en gran parte del mundo, de ahí su título *Se acabó el petróleo*.

En este contexto, el filme muestra al Ayatolá como cabecilla antioccidental, el cual decide cortar el suministro para acabar con el poder de Occidente. Los diferentes embajadores europeos y americanos comenzarán a desfilar por su corte para pedir que les venda petróleo. Llegado el turno del español, el cual aparece vestido de futbolista, balón incluido dicho sea de paso, el Ayatolá decide venderle petróleo si le permite visitar Andalucía, la tierra de sus antepasados. El problema es que hay riesgo de un atentado contra su vida, por lo que su consejo privado piensa una disparatada argucia por la que visitará España sin salir de su país, esto es, buscando dobles españoles que se hagan pasar por él y su corte; es ahí cuando encuentra en juego los tres sevillanos Pepe, Paco y Josele que serán secuestrados y encargados con la misión de suplantar al líder y sus allegados.

Desde aquí el argumento del filme se transforma en una serie de gags con los tópicos sobre los extranjeros que visitan España; fiestas con jamón y vino, paseos en cale-sa por el Parque de María Luisa, visitas a la Plaza de España de Sevilla; otros más en consonancia con el momento cinematográfico del destape como la secuencia en que Paco, disfrazado de torero va a mantener relaciones sexuales con una de

las espías extranjeras; no sin antes resolver el problema del petróleo; siendo visitados, de nuevo, por los embajadores europeos, que previendo la visita del dirigente iraní intentan reactivar el comercio del petróleo con sus respectivos países, la solución la dará Pepe, doble del Ayatolá, mediante una lucha de boxeo en la que los dirigente y no el pueblo es el que se pelea por conseguir lo que quieren sus países. Finalmente, el filme concluye con la supuesta vuelta del Ayatolá a Irán, la reactivación de la venta de petróleo y Pepe transformado ahora en «doble» profesional para los servicios de inteligencia extranjeros y erigido en héroe nacional, aunque anónimo, ya que gracias a él se ha solucionado el problema del petróleo.

En *Los alegres bribones* de nuevo de Pancho Bautista al guión y la dirección, recurre a los mismos actores Pepe da Rosa y Paco Gandía junto a Antoñita Colomé, en su vuelta al cine con este filme tras varios años alejada de la gran pantalla. En ella recurre de nuevo al género de comedia; sin embargo plantea una película más cercana a la parodia que al sainete, aunque el filme mantiene el personaje del pícaro, más marcado en este filme que en *Se acabó el petróleo*.

El argumento es muy sencillo; Paco, Pepe y Juan son tres personajes que sobreviven como pueden en Sevilla, Paco es vendedor de huevos, Juan cochero de una calesa, cuyo caballo se come todo lo que es de color verde y Pepe un pícaro que sobrevive a base de pequeñas estafas y hurtos. En una reunión en una taberna, Pepe, por distracción juega al trile y el tabernero le dice que así ha visto ganar dinero a gente; por lo que los tres amigos deciden hacerse trileros; Pepe es el que juega, Paco es el gancho y Juan vigila. Con ellos se cruzará una mujer mayor, interpretada por Antoñita Colomé, que tras ganarles tres veces gracias a uno de sus hijos, los reclutará para dar un golpe a un casino clandestino en el que trabaja. El hijo resulta ser un científico gangoso, que ha inventado un sistema para ganar siempre a la ruleta; por lo que los necesita como socios para dar el golpe, mientras ella y sus hijas trabajan en el casino.

No obstante, antes tienen que ser educados durante dos semanas, tiempo que finalmente será reducido por la madre, ante un viaje del dueño del casino; así como vestidos

apropiadamente para hacerles pasar por personas de la alta sociedad. Recurso este que sirve para introducir una serie de gags en el filme y alargar su duración, ya que realmente no hacen avanzar la narración, tan solo buscar la hilaridad del público al ver a los tres hombres cercanos a los cuarenta años sentados en pupitres de colegio y ataviados uniformes infantiles junto a niños de ocho años; o la secuencia en la que el personaje interpretado por María Reyes da una clase sobre crustáceos, ante una mesa repleta de tales alimentos, mientras ella come y el resto llora porque la lección «es sólo teórica».

Finalmente llegado el día del asalto, se introducen en el casino vestidos con esmoquin, pero resulta que allí todos los clientes van disfrazados, por lo que gracias a la intervención de María, la maestra, cambian su atuendo por el de Don Juan y dos novicias; asaltando la mesa acorde al plan desarrollado. Pero en última instancia, el dueño, que no ha salido de viaje, se presenta allí y ante la noticia de que hay unos personajes que llevan ganados una buena suma de dinero, acude a ver qué ocurre e insiste en ser él quien tire la bola. Por otra parte, es justo en ese momento en el que les favorece el azar, ya que el sistema se había desenganchado y los tres habían apostado todo el dinero a un número; resultando ganadores de treinta y siete millones de pesetas, que el dueño ofrece llevarlos a donde ellos quisieran. Al final de la cinta todos se van a un cortijo, mientras el dinero es vigilado por dos italianos que se quedan dormidos, aprovechando el caballo de Juan para comerse todo el dinero y al darán un laxante con la esperanza de que expulse todo el dinero que ha ingerido.

*Atún y chocolate* estrenada en 2004 y dirigida por Pablo Carbonell puede relacionarse fácilmente con la corriente de *Se acabó el petróleo*, comedias ambientadas en el tiempo presente de su producción pero que acuden a personajes populares con vinculaciones al costumbrismo.

Manuel, apodado «Nadando con chocos» es un pescador de Barbate que vive junto a María, con la que tiene un hijo. Mientras que ellos son ateos, su hijo de nueve años ha salido extremadamente religioso, dispuesto incluso hasta el martirio, como le dice a su padre, y quiere hacer la primera comunión, pero no está bautizado ni sus padres



casados. Por lo que el pequeño quiere que sus padres se casen para el momento en el que él haga la comunión. Por su parte, María, también quiere casarse para lavar su honra así como el que no estén casados y tengan un hijo extramarital ha causado un conflicto con los padres de ella. Manuel no es religioso, al que no le importa casarse, lo que le molesta es casarse por la iglesia. Pero para contentar a María accede, el problema sobreviene cuando María quiere hacer una boda con convite y no tienen dinero para ello, así que Manuel decide robar un atún de la Almadraba para servirlo en la comida, así que con la ayuda de su amigo El Perra (Pedro Reyes), elaboran un plan mediante el que colarse a través de la red del copo de la almadraba y poder pescar un atún.

Por otra parte, está la subtrama de El chérif, amigo de Manuel y el Perra, que está obsesionado con conseguir hachís para venderlo; por lo que secuestra a un «morito» como le llama, que ha llegado en una patera y el cual quiere llegar a Francia a toda costa. Pensando que llevaba el hachís en una bolsa que llevaba le interroga hasta que consigue averiguar dónde se encuentra, al dar con la bolsa descubre que ahí solo hay ropa y el título académico del inmigrante para poder trabajar. Así que vuelve a su casa y comienza a interrogarle de nuevo, cuando cae en la cuenta de que quizás el hachís esté siendo transportado en el interior del chico, así que compra laxante y le da una cantidad ingente para que defeque, y hete aquí que así es. Pero al salir a la calle, tiene un encontronazo con una pareja de la Guardia Civil con un perro policía, en la que se pone a ladrarle, dándose cuenta de la situación, huye de la pareja campo a través. Mientras tanto, Manuel y El Perra han ido a buscarle a su casa para saber si quiere participar en el plan, y al escuchar gemidos en el interior, tiran la puerta abajo encontrándose la escena del chico maniatado y amordazado, al que liberan. No saben qué hacer con él y finalmente Manuel se lo lleva a su casa hasta pensar cómo pueden resolver la situación.

Volviendo al hilo argumental principal, el plan implica «tomar prestado», eufemismo de robar, el barco de Ropasanta, a dos de las bailaoras de la taberna que sirvan de distracción para los guardas del copo y a Omar, el inmigrante, mientras Manuel hace un agujero en la red por el que colarse y ataviado con un arnés y un carrete con un anzuelo pescar el atún.



La historia se complica aún más cuando el día marcado para poder tomar el barco es justo la noche antes de la boda, Manuel consigue pescar el atún, pero es arrastrado toda la noche y gran parte del día siguiente por el mar con el mismo, con lo que María al llegar a la iglesia se encuentra como dice la expresión «compuesta y sin novio». El Perra le explica lo que ha pasado y ella espera en la puerta de la iglesia hasta que el cura los eche de allí. Mientras tanto, Manuel, exhausto, es encontrado en una playa por el hijo de El Perra, que se dedica a recorrer la costa en busca de fardos de hachís y es rescatado por él, con lo que justo cuando ya María había perdido la esperanza de que Manuel estuviese con vida, aparece vestido de almirante, un traje que le queda un poco pequeño, desaliñado y sin fuerzas, pero aparece y se casan, con el atún como comida de celebración. El título concluye con la reconciliación entre el padre de María y Manuel y ellos dos bailando en el convite.

*El mundo es nuestro* es una comedia paródica en la que tienen cabida todos los clichés sobre los sevillanos, pasados por el tamiz de la época en la que es producida. De hecho, Alfonso Sánchez y Alberto López saltaron a la fama tras realizar una serie de cortometrajes satíricos sobre la fauna urbana sevillana del siglo XXI a través de la plataforma audiovisual Youtube. En ellos se puede ver a «los pijos» Rafa y Fali de *Eso es así* (2009); «los canis» *El cabeza y el culebra* de *Esto ya no es lo que era* (2008) o los «pi-hippies» o «perroflautas» de Roque y Vladi de *Aquello era otra cosa* (2009), pequeños cortometrajes realizados en plano-secuencia con la cámara inmóvil en el que estos tipos sevillanos critican la sociedad en la que viven. De estas pequeñas piezas que saldrán los personajes y la historia de *El mundo es nuestro*

*El culebra* y *El cabeza* son dos canis sin oficio ni beneficio que deciden atracar una sucursal bancaria en pleno corazón de Triana durante la Semana Santa vestidos de penitentes. Lo que en principio debía ser un atraco rápido, se convierte en secuestro al entrar tras ellos otro hombre cargado de explosivos que los toma como rehenes demandando hablar con la televisión a cambio de no detonar el chaleco bomba que lleva.

Como si de un mal chiste se tratase, en la sucursal se encuentran retenidos por el hom-

bre bomba; el director junto a un empresario que se encontraban realizando algún tipo de transacción ilícita, posiblemente blanqueo de capital, como sabremos al final de la obra en la que también aparece implicado el Subdelegado de Gobierno Provincial; el interventor junto a una pareja de novios que se encuentran tramitando su hipoteca; la cajera que lidia con un desempleado que trabaja haciendo chapuzas y que tiene prisa por ir a «sellar el cartón del paro»; una funcionaria de mal carácter y que es de Burgos; la limpiadora; una periodista ambiciosa que espera su turno y que está cansada de hacer horas a la puerta de la estación de Santa Justa para cazar a famosos, un chino que entra en el último momento y los dos atracadores. Mientras que en el exterior de la sucursal se encuentra la Policía Nacional liderada por una inspectora, también de Burgos, como se sabrá cuando entre a negociar a la sucursal, que intenta gestionar el caos imperante del secuestro además de la multitud agolpada en torno al cordón policial, los medios que se encontraban allí para cubrir el paso procesional y la reivindicación de los técnicos del Ayuntamiento encargados del alumbrado navideño y la Policía Local encargada del corte de calles para el recorrido de la estación de penitencia.

En ese momento la periodista ve la oportunidad de un ascenso en su carrera al proporcionarle los medios adecuados al secuestrador y salvar la situación, urde un plan con los que retenidos para conseguir que salga en pantalla. Al escuchar su historia, los rehenes y el pueblo fuera de la sucursal simpatizan y se solidarizan con Fermín que empieza a sentirse arrepentido de todo el lío que ha montado. Mientras tanto, ha llegado el Comisario a tomar el mando de la situación que está a punto de saltar, al ver el vídeo desde dentro, desiste y se va al bar, dejando todo sumido en el caos. Al final todos consiguen salir del local, convirtiéndose tanto Fermín como los dos atracadores en héroes del pueblo.

La obra goza de mimbres sainetescos rozando lo esperpéntico con una estilización muy marcada en los personajes, que poco a poco revela una crítica en clave de humor a la situación político-social española a raíz de la crisis económica y el estallido de la burbuja inmobiliaria. Por una parte encontramos los casos de corrupción de los empresarios con la banca y el gobierno, por otra la situación precaria del pueblo, corrupto, como el

caso de el currante que cobra el paro y hace chapuzas en negro u honesto, como Fran, el novio que es ingeniero informático especialista en telemática pero que trabaja de reponedor en el Carrefour y la desesperada situación económica de Fermín, el hombre-bomba, que le lleva a secuestrar la sucursal para poder denunciar a los medios la situación de su empresa familiar a la que le debe el organismo público más de 300.000 € y del que nadie sabe nada y que al narrar su historia se convierte en un héroe popular

Es precisamente la parodia, lo esperpéntico de la historia, de los personajes y de los diálogos donde reside la verdadera potencia de la obra ya que a nivel formal no es una obra que revele un gran virtuosismo en la utilización del lenguaje cinematográfico, el cual se revela un tanto simple en cuanto su puesta en cuadro y puesta en serie. En este sentido lo más reseñable es la intertextualidad de formatos, entre los que encontramos las cámaras de televisión del exterior, mediante las que se nos va recogiendo las opiniones de los viandantes y de los reporteros de lo que está sucediendo, así como los momentos en los que se puede ver lo que ocurre dentro de la sucursal a través de las cámaras de seguridad que la policía ha pinchado.

## **4.1.2. Nuevos géneros**

### **4.1.2.1. La comedia paródica**

Robert Stam (2010) argumenta en relación al concepto de género su utilización en al menos dos sentidos: un sentido que considera que todas las películas participan de algún género; y otro más restrictivo en el que el sistema hollywoodiense hablaría de cine de género, en función del presupuesto de la película. Se trata pues, de un instrumento de estandarización y de diferenciación. La parodia como género se configura como una imitación burlesca, por lo que en primer lugar necesitamos algo a lo que imitar, en este caso a un género concreto o una fuente fílmica específica; ya que en este sentido también podemos encontrar la sátira, entendida esta como la misma intención burlesca y humorística pero que no presenta este objeto inicial.

En este sentido consideramos el filme *Rey gitano* (2015) de Juanma Bajo Ulloa una

comedia paródica en la línea de su obra anterior *Airbag*; como no puede ser de otro modo en la comedia paródica, se da una hibridación entre géneros, en este caso *road movie* y espionaje con la comedia, en la que se alcanza tintes caricaturescos.

El filme tiene como protagonista a un gitano, Gaje, al que en su lecho de muerte, su madre una famosa bailaora, le confiesa que es hijo del Rey, por eso tiene los ojos azules y ese nombre. En España, acaba de suceder la abdicación de Juan Carlos I y la coronación de Felipe VI está próxima, por lo que el ingenioso protagonista decide contratar a dos detectives vascos, José María y Primitivo, para desactivar un complot contra la corona, haciéndose pasar por agente del servicio secreto español, encargándoles el tratamiento de residuos orgánicos desechados para analizar el ADN. Realmente el complot parte de él, piensa que si se descubre que es hijo del Rey será coronado en lugar de su legítimo heredero, comenzando un periplo por la geografía española acudiendo a los distintos eventos en los que estarán presentes la familia real.

Por otra parte, José María, que en su juventud abandonó a su mujer e hija, quiere volver a recuperar el amor de ésta, dejándole un mensaje en el que se lo confiesa, lo que hace que la chica se ponga en marcha buscando a su padre, que ya ha iniciado la misión.

Gaje se dedica al narcotráfico, proveyendo a un tal Malaescusa que trabaja para el gobierno español, al que le dice que tiene algo en lo que le quiere de socio, pero es echado de allí, dejándose el dinero, por lo que envía a los dos detectives a recogerlo. El primo de Gaje, otro gitano que acaba de salir de la cárcel por una pena que correspondía a su primo, es experto químico y se ha metido en el negocio pero tan solo para vengarse de su primo; así que en vez de llamar a Malaescusa para avisar de la recogida del dinero, cuenta todo el plan de derrocamiento del futuro rey por el suyo, lo que hace que Malaescusa tenga que avisar a «La Cobra» y al Conde, pero antes se realiza una cumbre secreta en su casa que termina con un tiroteo, sin saber de dónde procede tienen que huir. Resulta ser un percance que han tenido los detectives a las afueras de la casa en el que se les dispara un arma.

Allegarse encuentran el escenario del crimen y nadie esperando, recogen el paquete y se marchan, dejando caer sin querer su teléfono móvil. Malaescusa ha enviado a dos sicarios a limpiar la zona, pero el estallido de unas bombonas se encarga de hacerlo por ellos, no sin antes encontrar el teléfono de José María, lo cual les pone en la pista de los detectives.

Así, comienza un periplo de todos los personajes, que les llevará primero a la Rioja, luego a Cataluña, a algún rincón del sur y por último a Madrid. Gaje con los detectives para conseguir los depósitos de alguno de los integrantes de la familia real, Dolores, la hija de José María que busca a su padre y que finalmente se incorporará al plan, Malaescusa y los dos sicarios en persecución de los detectives, del cual es reconocido José María fichado por republicano y revolucionario, se le presupone a él el plan del derrocamiento de la monarquía. Finalmente y tras un serie de calamidades para obtener las deposiciones de uno de los miembros de la realeza, obtienen tan deseado premio; sin embargo, justo cuando Gaje se encuentra a punto de saber si es el primogénito del Rey, son interceptados por Malaescusa, que recibe una llamada del Conde y La Cobra para detener la operación, ya que han sobornado al padre gitano de Gaje para que atestigüe que es su padre biológico, certificado por una clínica de renombre.

En el epílogo final en las playas malagueñas, reconciliados Dolores con su padre, junto a Primitivo, Gaje y el primo; se revela el gran secreto del Rey, que se enamoró de una gitana, pero un lord inglés se la quitó, en una secuencia final se deja intuir que ese lord inglés es el Príncipe de Gales, del cual Gaje ha heredado sus orejas.

La inclusión de este filme dentro de la muestra obedece más a los criterios de producción y difusión ya que Andalucía es reflejada de paso, en un par de secuencias. Aunque también hay que señalar que su personaje protagonista es gitano, el cual no es señalado como andaluz, aunque el estereotipo en sí, sí que guarda una íntima conexión con Andalucía; por lo que parece relevante reseñar la parodia ejercida sobre el propio estereotipo del gitano; así como es una película cuyo género es poco usual en la filmografía andaluza. Aunque la comedia es un género que tiene una conexión especial con lo andaluz y como ya se ha visto, se habían explotado fórmulas cómicas en la década de

los ochenta, con tintes incluso paródicos; *Rey gitano* supone un cuadro caricaturesco sobre el estereotipo gitano de hoy, no el del traje de lunares y sombrero cordobés; sino el «gitano rico», que vive del narcotráfico, con grandes cadenas de oro, pelo largo y con traje y descamisado, con el habla prototípica, al que le gustan demasiado las mujeres, por las que muestra poco respeto y hace amagos de baile cuando se dispone a hacer algo.

#### **4.1.2.2. El drama social**

Se decía en el apartado teórico que el drama rural y el drama social son dos fórmulas escénicas que surgieron a la par, de fácil confusión entre ambas puesto que presentaban semejanzas tanto en temas como en personajes; sin embargo, el drama social solía presentar tramas con conflictos sociales, mientras que éstos se encontraban ausentes en el drama rural, más centrado en cuestiones morales como la honra y el honor.

En lo cinematográfico, el cine social es aquel en el que se demanda desde lo cinematográfico una adhesión a la realidad y una demanda de los conflictos en los que vive inmersa la sociedad. Al cine español siempre se le ha demandado en su conjunto este tipo de elementos, recordemos a Juan Piqueras cómo desde las páginas de la revista *Nuestro Cinema* (1932) aludía a la carga política y la crítica que debía estar presente en el cine herederos de la carga política del cine soviético. Punto de inflexión es el neorrealismo italiano de posguerra en el que se produjo un cambio en la poética y estética del cine en su conjunto, mostrando desde la ficción una realidad presente en la sociedad. Tras este, la nueva ola francesa, también proclamaría desde *Cahiers du cinema* un cine apegado a la realidad. Pero ante todo, cabe recordar que desde los manifiestos del cine andaluz proclamados en las postrimerías de la década de los setenta se exigía un cine andaluz que mostrase los problemas reales de la sociedad andaluza, un cine comprometido con la comunidad de la que emana, ya que, precisamente estos problemas habían sido tapados con un velo de folclorismo durante décadas.

*Solas* (1999) de Benito Zambrano y producida por Maestranza Films, supuso un antes y un después en el cine andaluz o como diría Rafael Utrera «Cine de Andalucía».

Siendo un éxito tanto de crítica como de taquilla, dio un tremendo impulso a la producción cinematográfica de ficción en la comunidad, demostrando que se contaban con recursos y profesionales cualificados para hacer un cine de calidad, materializándose algunas de las demandas que se venían exigiendo desde los años setenta.

El argumento de *Solas* se inicia en el momento en el que Rosa tiene que trasladarse del pueblo a Sevilla a vivir con su hija María, porque su esposo está ingresado en el hospital y tras varios días en él, ha comenzado a encontrarse mal, por lo que el médico acude a la hija para que se haga cargo de su madre.

María, es una joven que vive en un barrio suburbial sevillano, cercano a las Tres Mil Viviendas y cercano al hospital Virgen del Rocío donde se encuentra ingresado su padre. Subsiste con trabajos precarios, acaba de saber que está embarazada y comienza a trabajar en una empresa que ofrece servicios de limpieza, sobreviviendo con el escaso sueldo y con las sobras que pueden llevarse a casa de los eventos en los que trabaja limpiando; aunque al principio tenga reparos en ello, como expresa una de sus compañeras al darle lo que había recogido «toma, recoge lo que puedas y si luego no lo quieres, me lo das para mí, que eres muy *chuminosa* para ser tan pobre».

A la vuelta del trabajo, se pasa por el bar cercano a su casa, y el camarero al ver la mano llena de ampollas se ofrece a curarle, pero en un momento en el que la deja sola en el almacén, ella aprovecha para coger dos botellas de whisky sin abrir y algo de dinero de la caja. Se trata de una secuencia en la que se plantean los problemas de María, como la conversación sobre los hijos, el camarero, «el gordo» acaba de ser padre de mellizos y su mujer está siendo cuidada por su suegra, algo que María no puede tener. Así como mientras le roba, él se está quejando a gritos, fuera de campo, de que unos clientes están intentando robarle, al volver, le dice que si tuviera que robar le robaría a los ricos, no los cuatro duros de un pobre desgraciado, justo lo que acaba de hacer ella. También deja traslucir un problema con la bebida, así como al final de la secuencia, el camarero se le insinúa diciéndole que lo peor de ser padre es la espera hasta que la mujer esté bien. Todo ello confluyen de una manera u otra



en los problemas que María está presentando en el momento actual, la necesidad de dinero, hasta el punto de robar, la necesidad de alcohol y la de hombres que la utilizan como un objeto, quedándose embarazada. Todo ello, en un intento de llenar un vacío que tiene que ver, no ya con la situación de pobreza, sino con su condición de mujer en un mundo de hombres que abusan del poder detentado del patriarcado.

Mientras, Rosa ha conocido a un vecino del bloque, un anciano asturiano que vive con solo con su perro, y el cual le echa una mano con lo que poco a poco comenzarán a entablar una relación de amistad, mitigando la soledad de ambos; ya que Rosa, por otra parte, tal como se va dejando entrever en la historia, ha sido y es una mujer maltratada por su marido; reflejado esto en frases y actitudes de éste con respecto a ella como «huelas a macho» o «eres una vieja tonta», la exigencia de quedarse junto a él en el hospital o las miradas de desprecio que le lanza. En un momento en el que Rosa va haciendo amistad con su vecino, el marido la impele a quedarse, mientras el asturiano se queda esperando que vaya a comer con él una lubina que ha comprado, esa noche la pasa en el hospital para contentar al marido. A la mañana siguiente, el asturiano está esperándola, pero ella no se para a hablar con él, síntoma de la represión que su marido ejerce sobre ella, aunque luego le lleva algo de comida a modo de disculpa, pero no se queda con él.

Por otra parte, María, va a hablar con el padre de su hijo, que le pide que aborte y ella quiere que le acompañe, pero él no quiere líos, y se excusa en que tiene que trabajar. Un remedo machista de su propio padre, la brutalidad, la rudeza y el machismo de los hombres aboca a la soledad a los personajes femeninos. En el fondo, ella quiere tener el hijo con él, pero él tan solo quiere mantener una relación puramente sexual, denigrando a María hasta el punto de decirle «*pa* ser madre, hace falta ser una mujer de una vez, y tú sólo eres media mujer, porque la otra media está *alcoholizaá*», en un plano picado de María, agachada a la altura de su cintura, obligada por él, en un plano de ella sostenido y con el *speech* de él fuera de campo. Al salir, pasa un tren y se percibe que está a punto de arrojarse a las vías, plano en el que se le ve entre vagón y vagón estallando en lágrimas, hay una pobre anciana al otro lado de las vías, en la que María se ve reflejada.



En el hospital, el marido le dice que estaba pensando «en cosas de antes» y le pregunta que si ha sido un buen hombre, ella le contesta que le pegó algunas veces, aunque en su casa nunca faltó de nada, pero él sigue insistiendo en si se portó como un hombre, a lo que ella le contesta que no sabe a qué se refiere, él la llama de nuevo «vieja tonta, tú nunca entiendes ná», mientras su hija lo ha visto y le dice que es un poco tarde para preguntar eso, se ha quedado sin trabajo y se va a quedar con su padre mientras ella descansa.

Al volver al bloque, observa al perro del vecino muy inquieto y la puerta abierta, entra y encuentra al vecino enfermo del estómago y le ayuda a lavarlo. Mientras, María se ha quedado en el hospital cuidando del padre, la relación entre ambos es muy tensa, el padre no le habla; pero está mucho mejor de su enfermedad, lo que finalmente conlleva al alta médica, volviendo Rosa y él al pueblo.

La relación entre el viejo y la hija empieza igual que la de la madre y el viejo, mientras le llevaba la lubina que había comprado para su madre, huele que algo se quema en el fuego, café, lo que sirve de pretexto para entrar, en la casa. Se queda a cocinar la lubina y a cenar, en el transcurso de esa noche, María le habla de su vida, del maltrato de su padre, de su embarazo y sus miedos. El viejo, se ofrece a ser el abuelo adoptivo del pequeño, él también está solo y no tiene a nadie en el mundo salvo a su perro. María accede, convirtiéndose en un padre para ella y un abuelo para su hija, a la que llama Rosa, como a su madre, ya que en el amanecer del nuevo día, se nos muestra un plano de Rosa frente al olivar en una mecedora en el que muere en paz; pero sin poder conocer a su nieta. Al final de la película, María y el anciano, con la pequeña Rosa visitan el cementerio donde está enterrada su madre y su padre. En *off* se escucha la voz de María que le cuenta a su madre cómo ha cambiado su vida, que ya no está sola, que tiene a su hija y al anciano que hace las veces de abuelo y de padre, que quiere vender su piso para irse a vivir al campo, un lugar mejor donde educar a su hija.

Los temas principales en el filme son la soledad del individuo, la maternidad y el maltrato machista, que sin ser mostrado explícitamente a través de la violencia, queda manifiesto y aún si cabe, más doloroso, en la contención de la interpretación del personaje de Rosa

y su mirada de miedo y tristeza, en las miradas de odio del padre, las expresiones utilizadas como el «olor a macho», o en planos como el picado de María mientras su amante la denigra, el paso del tren, los paseos en soledad, e incluso los momentos en los que Rosa observa la casa de su hija, casa que se irá modificando con el transcurso del tiempo.

Sin embargo y aunque *Solas* sea un filme que podría considerarse con temáticas universales, guarda ciertas conexiones con los elementos del drama rural. Así por ejemplo, la ciudad es ese espacio donde el individuo se pierde, mostrando su cara menos amable, espacios de anonimato donde no hay lugar para la expresión individual; mientras que el mundo rural, el de Rosa, es el que redime de esta condición tanto a María como al viejo, los cuales se han encontrado gracias a la mediación de la madre. Incluso al final de la cinta, en el monólogo epistolar que María le escribe a su madre ya fallecida, expresa la idea del viejo de vender su piso de la ciudad y reformar la casa del pueblo para que la niña crezca allí, un lugar mejor.

También guarda ciertas conexiones con la españolada, aunque con reservas, pero sigue manteniéndose vigente esa triangulación entre el viejo, Rosa y su marido, aunque en este sentido no tanto como deseo sexual, sino como un afecto o compañía, que en un discurso un tanto conservador es lo que parece acomodarse mejor al amor en la tercera edad. También es señero que el triángulo precisamente se estructure entre una mujer de entorno rural andaluz, un hombre también de entorno rural con todos los agravantes del chulo, la matonería y un tercer hombre que no es andaluz, asturiano para más señas; por lo que la constitución de la masculinidad queda constituida entre los binarios norte/sur; tal como se ha expuesto en la parte teórica.

Aún así, se ha clasificado a *Solas* como un drama de tipo social y no de tipo rural, tanto en cuanto en sus temáticas principales se encuentran conflictos sociales como el maltrato y el machismo tanto de la esfera íntima como en la esfera pública; es decir, la precariedad laboral de la mujer, la falta de conciliación laboral y familiar y que este discurso sea elaborado a través de personajes y entornos andaluces, es en parte casual; pero que si atendemos a las figuras estereotípicas andaluzas con

sus características de matonismo, flamenquismo que se suele traducir en machismo y su oposición en cuanto a configuración con un personaje del norte como es el viejo asturiano, no parece tan peregrina la idea de ubicar la historia en Andalucía.

7 *Virgenes* es la primera película en solitario de Alberto Rodríguez, la cual supuso el despegue de la carrera de un director andaluz que se ha instaurado como uno de los más prolíficos y con mejor trayectoria en el panorama del cine producido en Andalucía.

7 *Virgenes* nos narra la historia de Tano o «el Madriles» como le apodan en su barrio, un delincuente juvenil que tiene un permiso de fin de semana del reformatorio en el que está recluido porque su hermano se va a casar.

Durante el permiso se encontrará con su amigo Richi, que vive de pequeños hurtos, venta de objetos robados y estafas, nada más salir y pese a las advertencias de su hermano, se van a un centro comercial donde roban una cartera; «el rana» un camello amigo de ellos o el «enano». Una juventud que vive entre fiestas, drogas, alcohol, robos y peleas pandilleras.

También se reencuentra con su novia, Patri, que está pasando el verano con su familia en la playa, y aunque accede a quedar con él, parece que la relación con ella no pasa por su mejor momento, ella no está feliz con la situación.

En el segundo día, antes de la boda, mientras está desayunado con el Richi, se presentan «el rana» y otros tantos, quejándose de que a uno de ellos le han dado una paliza, por lo que se van en busca de ellos para pegarles. Tano descarga la ira que siente tras la ruptura con Patri, ensañándose a golpes con uno de ellos, lo que casi consigue que le detengan; aunque escapa cuando la policía les para con la víctima que está buscándolos y ante la amenaza de Richi de matarle hace que éste se acobarde y no los señale como sus agresores.

Por otra parte, al llegar a casa, se encuentra a su hermano deprimido, en realidad no quiere casarse, los dos hermanos viven enjaulados, uno de manera real, el otro de manera figurada; Tano le propone huir junto con su abuela, pero su hermano le dice que no sirve para eso, así que finalmente se casa.

Al finalizar la boda, el Richi se lleva a Tano a un edificio en obras, dice que es su piso, que lo va a comprar, que va a empezar a trabajar en un supermercado a trabajar de repartidor; sin embargo esto no llegará nunca a realizarse, al volver a casa y despedirse de Tano, José María, uno del barrio al que había vendido una radio para el coche que no funciona, le pega con un palo mientras va con la moto, cayéndose de la moto, se golpea en la cabeza y muere. Se ha acabado el permiso de Tano, que tiene que volver al reformatorio con su hermano, pidiéndole que pare el coche, que no piensa volver, en un semáforo se baja del coche y huye.

El filme que tiene como temas principales la marginalidad de los barrios periféricos, la delincuencia juvenil, las drogas o la libertad; es decir, realidades sociales que tienen que ver con contextos sociales del momento en el que la película es producida. Sin embargo todos los hechos están estructurados en torno a un acontecimiento de tipo supersticioso, el juego de las 7 Vírgenes que da nombre a la cinta. En él hay que encender una vela frente a un espejo y contar hasta sesenta, entonces se te aparece el modo en el que vas a morir. La cinta comienza con Tano explicando el juego y con Richi realizándolo, así poco a poco, esta cuenta se va realizando en off conforme van teniendo lugar los acontecimientos narrados. En un momento, Richi, le explica a Tano que él lo hizo y le salió que iba a ser asesinado por un oso verde, como finalmente ocurre, al final del metraje antes de la muerte, durante la despedida de Tano y Richi se escucha el «sesenta» y José María que lleva un oso verde en su camiseta, asalta a Richi tirándole de la moto. Por lo que, aunque el filme muestre las realidades sociales de los barrios suburbanos de las ciudades, la noción de destino, un concepto del romanticismo, asimilado a la representación de Andalucía, es el que toma el relevo en la cinta. Ese destino predicho a través de un ritual en el que ver tu muerte, y es precisamente Richi, el personaje andaluz, el que lo realiza y el que es alcanzado por él. Quizás por eso al final Tano corre en el último plano, en un intento de huir de un destino al que no quiere sustraerse.

*El corazón de la tierra* (2007) dirigida por Antonio Cuadri es una adaptación de la novela homónima de Juan Cobos Wilkins. Ambientada a finales del siglo XIX

y principios del XX, (comienza en el año 1887) en Huelva, en las minas de Río Tinto, durante la explotación minera por parte de industriales ingleses. Tanto la novela como la película basan su trama principal en el hecho histórico de la masacre en la plaza de Riotinto en 1888. Hecho acaecido durante una huelga minera por la explotación mediante el sistema de teleras, su humo es altamente tóxico para la población y que ya en esas fechas se encontraban prohibidas en Inglaterra.

Blanca, una de las protagonistas, actúa de narradora de la historia, que se es contada en un flashback continuo; abriendo y cerrando el film con los planos de ella escribiendo sobre su vida y la de su amiga Kathleen.

Blanca y Kathleen son dos amigas desde la infancia, momento inicial del filme, una es andaluza, hija de una enfermera; la otra, huérfana, es la sobrina de Mr. Crown, mandatario de la compañía inglesa dueña de la explotación minera. La cinta expone en sus primeras secuencias el problema de los humos de las teleras que llegaban a kilómetros de distancia, por los cuales las cosechas se malograban y la población enfermaba; así como la explotación bajo la que vivían tanto hombres como niños.

Al pueblo ha llegado un revolucionario cubano, Maximiliano que comienza a organizar tanto a la población minera como a la agricultora para manifestarse en contra de las teleras. Durante la manifestación, a la cual acuden desde niños a ancianos, aparece el ejército movido por el gobernador y el alcalde, mientras que la Guardia Civil decide no colaborar, porque es su propia gente; terminando con la masacre de la población. Blanca y Kathleen, allí presentes consiguen huir y esconderse en un vagón de tren, mientras que la madre de Blanca quedará trastornada de por vida.

La secuencia de la matanza recuerda a la secuencia de la escalera de Odessa del Acorazado Potemkin en su concepción, los soldados que llegan, en contrapicado, cargando las bayonetas desde lo alto de las escaleras de la plaza mientras la multitud les increpa. Abren fuego contra la multitud, esta se dispersa y las niñas son arrastradas por la masa mientras que la madre de Blanca cae al suelo. Los solda-

dos avanzan, escaleras abajo y bayonetas en alto, cargando contra los moribundos, mientras la madre grita de dolor. Maximiliano apresado, es asesinado por el oficial al mando, Nazario Infante. Las niñas, que han huido, se esconden en un vagón de tren que es sellado por los soldados no sabemos dónde se dirige, será al final de la obra, a través de un flashback que sepamos que ellas vieron cómo los muertos, entre los que iba Maximiliano fueron cargados en ese tren que acaba en el mar para ser arrojados a él. La secuencia termina con un plano de la plaza desierta y la fuente con el agua ensangrentada, roja, como el río. Funde a negro y cuando vuelve a abrir en el minuto 25.00, vemos un plano general de la estación y otro tren que llega.

Han pasado quince años, y llega el nuevo director general de la compañía con su guardaespaldas, Robert; nuevos personajes que servirán para desarrollar subtramas amorosas. Blanca y Kathleen están allí; Blanca es ahora la profesora de inglés de la escuela de la compañía. El Señor Buxter, el nuevo director, se siente interesado por Blanca, al principio muestra interés en lo que respecta a la situación del lugar, no parece un mal hombre a priori, se preocupa por la salud de los enfermos e incluso arriesga su vida para sacar a los mineros que han quedado atrapados en un incendio en una de las minas, pero cuando se lo dice al tío de Kathleen, éste le presiona para que sofoque las rebeliones de manera dura y al final cede; ya que aunque han pasado varios años, los rebeldes y la insurrección popular en contra de las teleras y la propiedad de la tierra continúa.

Blanca comienza a hacer amistad con Robert, mientras que Kathleen, de gran temperamento, se une a la rebelión en contra de la compañía. Ambas mujeres apoyan el cese de las explotaciones, pero mientras Blanca se sitúa en la legalidad, con una actitud más pasiva; Kathleen se posiciona con una actitud activa, ayudando a los insurgentes en las movilizaciones populares.

Por otra parte, Mr. Crown y Mr. Buxter han contratado a Nazario Infante, el antiguo oficial, como seguridad privada para reprimir y someter a los rebeldes con mano dura, llegando a los desahucios; lo que motiva a Kathleen a ejecutar un atentado con dinamita contra la oficina de Mr.

Buxter, ayudada por el antiguo amigo de ambas, Carlos, ahora buscado por la justicia.

Buxter, inducido por Robert, deciden montar una fiesta en la que participan ambas clases sociales para aunar espíritus e intentar evitar la escalada de violencia, pero en los días anteriores, la madre de Blanca empeora de salud y muere, lo que propicia el acercamiento entre el inglés y la andaluza.

El día de la fiesta, Nazario y sus secuaces aprovechan el tumulto para sacar de sus casas y apresar a los insurrectos, volando las casas; mientras Blanca y Kathleen permanecen ajenas a lo que está ocurriendo, en unas secuencias montadas en paralelo, donde se muestra la virulencia de los ejecutores sobre el pueblo, en alternancia con los momentos festivos de la fiesta que culmina con un baile flamenco. Al finalizar, Buxter y Robert se dirigen a la cárcel donde están todos, para obtener la información sobre quién voló las oficinas. El director pide a Robert que pegue al rebelde, aunque éste lo hace, manifiesta su repulsa; emborrachándose lo que da lugar a un encuentro con Kathleen con la que mantiene una relación sexual en los establos. Mientras Blanca, cansada de esperar, va en su búsqueda sorprendiéndolos. Robert, le confiesa a la inglesa que la fiesta ha sido una coartada para apresar a los rebeldes.

Kathlee, encolerizada, organiza una emboscada con los insurrectos que aún quedan en libertad, tendiendo una emboscada en una taberna a Nazario, en la que está presente Robert. El mercenario al percatarse de lo que ocurre, presenta resistencia, reducido por el inglés, resultando una pelea a navajas en la que Nazario es degollado por Robert, y colgado boca abajo en la puerta del ayuntamiento en la plaza donde años antes tendrían lugar la matanza.

Mr. Buxter y Mr. Crown acuden, junto al resto del pueblo. Para mantener el control, el director saca de la cárcel a los rebeldes allí apresados y amenaza con dispararles si la multitud no se disuelve, lo que motiva a Robert a intervenir amenazando a su viejo amigo y jefe. Crown intenta disparar a Robert, pero Kathleen, lo evita abalanzándose sobre él y apuñalándolo. Comienza un tiroteo entre unos y otros, del que Robert resultará mortalmente herido sobre las escaleras de la pla-

za, mientras Buxter y Blanca se quedan junto a él, Kathleen huye. Tras lo ocurrido, se consigue el cese del uso del sistema de teleras para la explotación minera.

La historia nos devuelve al presente de la diégesis, en la que Blanca vive en el sur de Portugal, y recibe una visita de Carlos para anunciarle la muerte de Kathleen, Blanca tiene una niña que es la viva imagen de su amiga inglesa, resulta ser su hija, Rose, a la que confía a su cuidado, porque ella continúa con la lucha revolucionaria. La película cierra con Blanca comenzando a escribir la historia de ambas y las sobreimpresiones: «En 1954, tras 81 años en propiedad de una Compañía Británica, las minas de Rio Tinto fueron devueltas al Estado Español» «En memoria de los que murieron en la Plaza de Riotinto, el sábado 4 de Febrero de 1888 y en la de todos los mártires por la libertad y la justicia de cualquier lugar y tiempo»

El filme toma el conflicto minero, la colonización inglesa de la tierra y la lucha de clases; así como un acontecimiento histórico en particular para desarrollar un filme que finalmente se estructura sobre un melodrama o los elementos del drama rural; con la triangulación amorosa entre Blanca, Robert y Kathleen. También hay cierto componente de bandolerismo, pero este asociado al movimiento anarquista; aunque no aparecen representados por el típico traje, aunque sí se presentan en el tiempo adecuado según los filmes españolados de temática bandolera, sí que aparecen como esos héroes que luchan contra la injusticia social; como Diego Corrientes se cuelga en la plaza del pueblo y se opone públicamente al corregidor, Maximiliano, Kathleen y Carlos, junto al resto de anarquistas y jornaleros hacen lo mismo. No en vano la matanza tiene lugar en la plaza del ayuntamiento, el mismo lugar donde años después colgarán el cuerpo de Nazario; finalmente tanto Carlos como Kathleen viven al margen de la ley, es por ese motivo que Blanca debe criar a la hija de su amiga.

*La voz dormida* (2010) de Benito Zambrano tiene como tema principal la inmediata posguerra civil española. Hortensia y Pepita son dos hermanas cordobesas. Hortensia está presa en la cárcel de Ventas en Madrid por delitos de «adhesión a la rebelión» y «de pertenecer a una banda de bandidos y bandoleros cometiendo



numerosos robos y crímenes». Está embarazada y su marido es uno de los «maquis», rebeldes republicanos que viven en la serranía madrileña. Pepita se ha mudado a Madrid para intentar ayudar en la liberación de su hermana, por lo que comienza a servir en una casa de una pareja bien posicionada cercana al régimen.

Mientras Hortensia es condenada a muerte tras el parto y permanece presa, Pepita trata de ayudarla por todos los medios a su alcance, de una parte, intentando conmovier al señorito al que sirve, de otra, es el enlace entre los maquis, su hermana y los republicanos encubiertos que viven en la ciudad. Ello sirve de pretexto para que comience a mantener una relación amorosa con uno de ellos, que resulta ser el jefe de la banda; Paulino.

La historia en sí no contiene elementos andaluces a excepción de sus personajes principales. Tan solo podría señalarse el fenómeno de los «maquis», los cuales viven en la serranía madrileña, cual bandoleros, republicanos insurrectos contra el régimen franquista. De hecho, se expuso en la parte teórica cómo el régimen eludía la temática bandolera por su asociación al fenómeno maqui tanto en cuanto podrían erguirse en héroes nacionales, algo nada conveniente para un gobierno que pretendía esgrimir esta misma baza legitimadora. Se trata pues de un filme de ficción con cierta conciencia de memoria histórica y reivindicación tanto de los caídos como de una España llena de familias divididas, separadas y segregadas por conflictos ideológicos.

En resumen, se puede decir con respecto al género del drama social y lo andaluz, que tiene dos vertientes; de una parte, una que hace alusión a los problemas actuales de la sociedad andaluza; como en *7 Vírgenes* o *Solas*. De otra, la alusión a problemas seculares de Andalucía como en *El corazón de la tierra*. Por otra parte, *La voz dormida* es un drama que trata de reivindicar cierta memoria histórica y dado su centralismo en Madrid con personajes de otras regiones podría aludir a un problema que atañía a una nación entera.

#### 4.1.2.3. El Thriller

El género negro y policiaco en España cuenta con un largo recorrido cinematográfico, aunque se encuentra huérfano de estudios en lo que respecta a la historiografía de géneros, así podemos encontrar algunas investigaciones como *Cine negro y policiaco español de los años cincuenta* (Medina de la Viña, 2000) y *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)* (Sánchez Barba, 2007). Este género que solía desarrollar narrativas centradas en las grandes urbes como Madrid o Barcelona, siendo además sus principales centros de producción, irrumpe en la cinematografía andaluza con la película *Los invitados* de Víctor Barrera. Esta basa su trama en la novela homónima de Alfonso Grosso que tiene como centro el crimen en el cortijo de Los Galindos, en Sevilla. Un crimen que aún a día de hoy presenta misterios en su ejecución, lo que en su momento propició una serie de teorías, como el de la plantación de marihuana que recoge el libro de Grosso, finalista del premio Planeta.

La obra, como otras del momento, abre con un rótulo con una cita de Paul Valéry en la que reza «La muerte es eso que solo sucede a los demás» anticipando el brutal crimen que tendrá lugar momentos del relato después, y un prólogo en el que se expone la situación inicial de la trama principal. Las plantaciones de marihuana del norte de África pertenecientes a la mafia inglesa han sido incautadas por marroquíes, imponiendo sus condiciones para el narcotráfico, por lo que la Organización, como es llamada, decide enviar a un ex convicto y ex legionario inglés, McKenzie, para que estudie las posibilidades de crear nuevas plantaciones en el sur de España, específicamente en la zona de Sevilla como se mostrará en el mapa dado al enlace y que funde con las panorámicas que servirán de fondo para la secuencia de créditos.

Tras ellos, estamos en el mundo del cortijo, los dueños, unos marqueses ausentes que dejan el cuidado de sus bienes al administrador y al capataz, ex legionario y violento, que vive en el cortijo junto a su mujer (Lola Flores); las rebuscadoras, que «roban» los garbanzos sobrantes de la cosecha para venderlos después, lideradas por «La Roja»; la Catalana, la persona contratada por el capataz para recoger los garbanzos y dárse-

los a los cerdos, así como también es la amante del capataz; «el tractorista», hombre ingenuo y bondadoso, novio de la Catalana; el administrador, que controla las plantaciones y el presupuesto para el mantenimiento de la finca; y el bracero, íntimo del capataz. Un mundo agrario con los conflictos de clases tradicionales y la hambruna y paro generalizados del sur del país. Por otra parte, también está la hija de la pareja que vive en Barcelona, casada, embarazada y con un niño pequeño cuenta a su padre la depresión de su esposo por encontrarse en paro y vivir en la casa de sus suegros.

Es a este cortijo al que llega el inglés, simulando una avería en su Jaguar, llega solicitando ayuda donde simpatizará con el capataz, por su pasado común de legionario, mientras el mecánico intenta hacer una chapuza para solucionar el problema.

Aprovechando un momento en el que ambos se quedan solos, el inglés persuade al capataz de plantar marihuana, él le proporciona las semillas y los portes, mientras el otro se encargaría de plantarlas, se harían ricos. El capataz señala que primero tiene que consultarlo porque necesitaría ayuda, incluso le ofrece un anticipo, con lo que queda convencido del todo.

Tras esto, McKenzie se reúne en Ceuta con un enviado marroquí con el que pacta que ellos ponen las semillas y la recolección, mientras él ofrece el cultivo en España; para evitar la competencia; resuelven que la misma cantidad cosechada en España sea enviada a Inglaterra.

Traslocual, el capataz convence al tractorista y a través de éste a la Catalana para que le ayude en la siembra de las plantas entre el algodón. Quedando con McKenzie en Sevilla, unos pocos días después para recoger las semillas y el anticipo que envía a su hija a Barcelona.

Queda con la pareja en un bar para hablar de la siembra, en la que a través de la música del espectáculo flamenco se nos exterioriza los propios pensamientos del capataz mientras los espera. El canto flamenco dado en esta secuencia se transmite la reivindicación de la tierra andaluza, así como dice «yo no nací pa ser esclavo», como ellos mismo no nacieron para ser esclavos. Mientras el inglés está en un tablao flamenco, en

el que conoce a una chica con la que comienza a entablar una relación, una chica que ha recorrido medio mundo, pero que es andaluza y lo único que conserva de esto es una colección de imágenes de vírgenes. El día marcado para la siembra es el día en el que comienza la romería del Rocío, así todo el pueblo estará fuera y nadie se percatará del acto.

Mientras crecen las plantas, la relación entre la chica y el inglés continúa, y el administrador se pasa por la finca para tasar el estado de los algodones, casi descubriendo las otras plantas. La tensión va en aumento, el capataz tiene pesadillas y la mujer remordimientos.

A los pocos días, la Catalana avisa al capataz de que faltan plantas; mientras que el inglés también recibe la noticia desde marruecos de que están saliendo plantas, por lo que se acerca al cortijo a ver qué ocurre. Tras comprobar que la situación no es tan grave, sosiega a sus jefes y al capataz, proponiendo la recolecta en pocos días. Por otra parte, la mujer del capataz ha visto un reportaje sobre la adicción que crea la droga y la lacra social que es, comenzando a tener remordimientos, amenazando a su marido con su marcha a Barcelona si no quema la plantación. Al capataz también le está pasando factura, en las que tiene pesadillas con la cosecha, incluso llegando a asesinar al administrador en sueños. Por lo que tras la insistencia de su mujer, unido a un estado de embriaguez, prende fuego al campo de marihuana y algodón. Al día siguiente recibe la visita del administrador para gestionar la denuncia y el reclamo al seguro por la pérdida de la cosecha.

Ese mismo día, McKenzie, junto a los marroquíes van a visitar la plantación para investigar lo ocurrido, reclaman que las personas que supiesen de la existencia de la plantación hiciesen acto de presencia en el cortijo para ser interrogados. Mientras, la esposa del capataz, que estaba escuchando cómo la conversación se volvía cada vez más tensa es retenida por los guardaespaldas del capo marroquí, lo que motiva que el capataz se lance en su ayuda siendo golpeado en la cabeza y tras esto su mujer.

Viendo la situación, el inglés escapa, no sin ser herido en un brazo y perseguido por uno de ellos, que al encontrarse con Pedro, uno de los braceros sea asesinado. Mientras el

tractorista va con la Catalana hacia el cortijo; al llegar son asesinados y arrastrados sus cuerpos a una pila de paja, mientras que el capataz, que solo había quedado inconsciente se despierta y intenta acabar con sus atacantes a punta de escopeta, pero es reducido antes de que esto suceda. Finalmente, los atacantes prenden fuego a la pila y huyen del lugar.

A pesar de tratarse de una película de género, el filme trata de manifestar cierto andalucismo como el universo del cortijo y sus conflictos; es decir, la oposición entre el capataz y las rebuscadoras, la situación de pobreza del pueblo o la subtrama sentimental entre el capataz y la Catalana. La motivación principal para acceder a la plantación es precisamente el económico, que necesitan para ayudar a su hija que en está en Barcelona, con un esposo en paro y viviendo con sus suegros. Así, se perfila, también el éxodo que ciertas generaciones de andaluces vivieron en la década de los sesenta y setenta, marchando a Cataluña en busca de una mejor situación económica en sectores que no tuvieran que ver con el trabajo agrícola.

*Nadie conoce a nadie* de Mateo Gil es una de las producciones más exitosas de Maestranza Films junto a *Solas*, de Benito Zambrano; ambas estrenadas el mismo año.

El filme es un thriller que abre con la aparición de un cadáver en la plaza de toros de la Real Maestranza, vestido de nazareno y con una cruz de madera clavada en el pecho. El tiempo del relato establecido es de una semana, concretamente el de la Semana Santa y como no podía ser en otro lugar, ambientada en Sevilla.

Simón es un joven escritor que vive de realizar crucigramas para un periódico. Tiene un compañero de piso al que llaman Sapo por los ruidos guturales que hace con la garganta. La cinta nos ubica, tras los créditos, a través de una sobreimpresión en «Sevilla, Viernes 14 de abril del 2000»; es decir, el viernes víspera de Semana Santa o Viernes de Dolores. Tras bajar al bar a jugar una partida de ajedrez con un cura amigo suyo, el Padre Andrés, y a la camarera con la que mantiene una relación, Ariadna, vuelve al piso; encontrándose en el ordenador de Sapo un sonido como el croar de una rana y un símbolo extraño. Poco después, mientras él mismo trabaja en su

novela, lidiando con su crisis de escritor; recibe una llamada que escucha a través del contestador automático. Una voz electrónica le está dejando un extraño mensaje por el que amenazan a su familia y a su compañero de piso si no introduce la palabra «Adversario» en la acepción seis horizontal del crucigrama del domingo siguiente, advirtiéndole también, de que no avise a la policía ni diga nada a nadie.

A la mañana siguiente, tras haber tenido una pesadilla, se despierta y encuentra un *post-it* en el interior de la puerta de su casa donde pone «Adversario/ 6H-D16», asustado busca por el piso, y llaman a la puerta, es Sapo que ha perdido las llaves. A pesar de que el mensaje dejaba claro que no debía decirle a nadie del mensaje, se lo hace escuchar a su compañero, los cuales exploran las posibilidades de lo que podría significar ese mensaje. Aun ante la duda de que pudiera ser una broma, lo hace.

Comienza la Semana Santa, Domingo de Ramos, en la Iglesia de la Salvación, en la puerta todo se dispone para la salida del paso procesional, pero dentro ocurre algo. Simón, está sentado en una plaza, con el periódico abierto por el crucigrama y alguien le deja otro mensaje «busca la salvación», lo que hace que se dirija a la puerta del edificio. Dentro, alguien ha manipulado la imagen con gas sarín, un gas nervioso utilizado por una secta, los que estaban dentro salen a la calle, estando Simón en primera fila contemplando su agonía.

Nervioso ante lo acontecido, se dirige a la central del periódico para reclamar unos días de vacaciones que aún le deben, y preguntar sobre lo acaecido. El editor lo envía a documentación. María, una reportera está allí trabajando en el caso, al parecer, se trata de una secta *La verdad suprema* que ha realizado varios atentados en capitales con el mismo gas y amenaza con realizar más, pudiendo ser la causante del mismo.

Ambos empiezan a investigar sobre el atentado y encuentran la noticia del chico apuñalado en la Maestranza, la cual podría estar relacionada con el caso, aunque Simón no encuentra la relación, María le señala que podría estar relacionado. Un fotógrafo amigo de María, tiene las fotos del atentado y se acercan a su laboratorio a investigar, de los tres testigos de la iglesia ha muerto uno, el hermano mayor de la cofradía que ya

estaba enfermo. En una de las fotos aparece la imagen del cristo con un símbolo tallado en el pecho, el mismo símbolo que Simón vio en la pantalla de ordenador de Sapo.

Asustado, borracho y tras haber tenido un acceso violento con Ariadna, vuelve a su piso, allí está Sapo, con el que tiene una pesadilla. Al despertar, está frente a él con el desayuno preparado, ante la mirada atónita de Simón, el cual no sabe cómo reaccionar frente a su cotidianeidad. Los informativos dan la noticia del apresamiento de activistas de la secta que estaban tratando de boicotear la semana santa, mientras Sapo le pregunta si cree que el mensaje y el atentado pueden estar relacionados, diciéndole que se olvide del tema que lo del atentado ha sido cosa de una sola persona, marchándose enfadados.

Simón aprovecha para inspeccionar el cuarto de Sapo, en un cajón bajo llave encuentra un relato escrito por su compañero, donde relata la infancia con un padre brutal y devoto de su cofradía y una madre que permitía el maltrato, la cual muere siendo él niño dejándolo solo con su padre, al cual asesinaría haciéndolo pasar por un accidente. Todo esto se lo cuenta a María, la cual intenta racionalizar toda la situación haciéndole creer que puede ser una casualidad, aunque finalmente accede a ayudarle a cambio de la exclusiva, dándole un papel que había encontrado escrito a mano en la portada y pidiéndole ir a su casa a dormir. Entre los tira y aflojas del flirteo entre María y Simón, le cuenta que piensa visitar al Padre Andrés para contarle todo y que así, pueda alertar a otras parroquias de que es posible que se den más atentados. Pero esa noche, en la madrugada, el párroco recibe una visita inesperada de alguien a quién no reconoce en un principio, un hombre alto, corpulento, moreno del cual no sabemos qué vinculación pueda tener con el párroco.

A la mañana siguiente, María, le explica que si bien la madre de Sapo murió siendo él niño, su padre murió hacía poco tiempo de cáncer, y que la signatura del papel pertenece a un documento del Archivo de Indias; por lo que se dirigen ahí. El archivo que consultan es un dibujo en el cual aparece el símbolo que Simón ya ha visto tanto en el ordenador de Sapo como en la imagen del cristo del atentado y que pertenece a una secta adoradora del demonio del siglo XVII. La imagen es una representación del demonio

y se trata de un sapo gigante rodeado de los huesos de las personas a las que devora.

Tras ello, va a visitar al padre Andrés, tal como dijo, pero al llegar a la iglesia la encuentra cerrada, entrando por la sacristía. Una vez dentro da con el párroco, que está muerto en brazos de la imagen de la virgen María, en sustitución del Cristo yacente de madera que debía ir en su lugar en la imagen de la Piedad, sobre el trono, con un papel en la mano en el que pone «canta si quieres, bardo», entonces entra un chico que lo ve y huye.

Al volver a su piso, increpa a Sapo sobre las muertes, los atentados, la historia y el símbolo y le dice que el padre Andrés ha muerto, mientras se percata de que hay un fotógrafo en el bloque de pisos de enfrente que le está espiando, por lo que se vuelve loco rebuscando por todo el inmueble, encontrando micrófonos ocultos, mientras Sapo trata de demostrar su inocencia mostrándole que ese símbolo está en multitud de libros e imágenes de sectas satánicas y que su historia es ficticia.

Por otra parte, el chico ha ido a la policía y ha dado una descripción de Simón, por lo que se convierte en el principal sospechoso de la muerte del párroco. Simón se encuentra acorralado, ya que su retrato aparece en las noticias. Mientras, Ariadna está tratando de hablar con él, llamándole e incluso buscándole en casa.

Miércoles santo, María, haciéndose pasar por una nueva alumna de Sapo, ha conseguido la clave de su ordenador «penitencia» y aunque Simón ya no cree que pueda guardar relación con los hechos, se cuelga en su ordenador. Ahí encuentra un juego llamado *Adversario* cuyo icono es el símbolo que Simón no deja de encontrar por todas partes. Al abrirse, aparece una cinemática con varios nazarenos en el que uno muere y un mapa de Sevilla con los puntos de los atentados marcados. Justo en ese momento, durante la retransmisión de la salida de uno de los pasos procesionales estalla una bomba que el protagonista ve desde el televisor de su casa, atónito. Al volver al ordenador comienza otra cinemática donde se explica que la ciudad de Sevilla está siendo tomada por las huestes de «El Adversario» con los monumentos emblemáticos ardiendo y un gran sapo gigante sobre la catedral; y



que tan solo un hombre es capaz de detenerlo, «El Elegido» un héroe con la cara de Simón. Se trata de un juego de rol que se ha trasladado a las calles de la ciudad.

Simón acude de nuevo a María, y mientras van caminando con por las calles de la antigua judería sevillana, en las puertas de las iglesias aparece su rostro en carteles de Se Busca, como si de un *western* se tratase. Ahí, se topan con un nazareno cortándoles el paso, comienzan a huir y entran en un bar donde pide un vaso de agua, el camarero pregunta si es Simón porque han dejado un paquete para él. Se trata de una pistola de juguete que dispara haces de luz y una nota en la que pone «aún te quedan puntos de vida. A ver si llegas a la comisaria» tras lo cual salen a la calle, topándose con nazarenos con pistolas del mismo tipo, que le disparan. Se trata de un juego en el que tiene que disparar para conseguir tiempo, pero comienza a sentirse mal y mareado, quedando inconsciente.

Al despertar, se encuentra en una especie de nave industrial por la que empieza a moverse hasta llegar a una sala en la que hay una maqueta a escala de la ciudad. Allí está esperándole Sapo, esta vez con un arma de verdad, le explica el juego y procede a presentarle al resto del grupo de jugadores entre los que se encuentra María, el camarero del bar, el fotógrafo, el chico que le encuentra en la iglesia, el tesorero de la hermandad y el que se ha topado con él varias veces y falta un jugador, el que dejaron asesinado en la plaza de toros. Sapo le explica que en este momento está muerto, pero que si quiere tiene una oportunidad de salvarse y salvar a la ciudad, solo tiene que tirar los dados y sacar menos de un doce y estará en libertad, pero solo para continuar el juego, él accede y saca un ocho.

Es jueves santo, Sapo le lleva al mirador de la Torre Banesto construido para la Exposición Universal de 1992, ellos se encontraban en el pabellón de la Santa Sede y tras explicarle que las reglas del juego las rompe cuando quiera, para eso es el diablo, hace saltar por los aires el pabellón con todos sus secuaces dentro, dándole una paliza a Simón y dejándole inconsciente. Al despertar, vuelve a encontrar una nota en el mapa del mirador con la pista para el último atentado y un rotulador; entonces se percata que todos los atentados a lo largo de la ciudad forman el símbolo del juego, el último

atentado tendrá lugar en la calle Feria, durante el recorrido de la Virgen de las Cinco Llagas, alter ego en el filme de la imagen de la Esperanza Macarena, a la cual se nos ha hecho alusión durante todo el filme, desde el inicio con su conversación con Ariadna, devota de la virgen, de la que además tiene un cuadro en el bar; así como a través de las retransmisiones informativas que tienen lugar en distintos momentos del filme.

Simón, que es buscado por la policía, se dirige hacia el lugar buscando a Sapo, con el arma que éste le ha dejado. Al llegar allí, comienza a buscar entre los nazarenos y debajo del paso, llamando la atención en demasía, aunque consigue escapar, se percata de que «El Adversario» está dentro de la imagen de la virgen, por lo que saca el arma y apuntando a la figura, mientras es rodeado por la policía. Sapo pretende hacer estallar una bomba debajo del paso, Simón, a pesar de la situación en la que se encuentra, decide disparar a la imagen, matando a Sapo, pero también es disparado por un policía, aunque al final, se desvela que el verdadero terrorista era Sapo, encontrando la dinamita y él quedando exculpado de todos los cargos. Finalmente, Simón tiene algo que contar, lo que le sirve para terminar su novela.

El argumento de la cinta, posee las características narrativas y lógica secuenciales del género; es decir orden alterado-lógica de la búsqueda-desvelamiento de una verdad oculta (Bordwell y Thompson, 2010) en los que la causalidad del relato se resuelven con la revelación final del asesino, en este caso, terrorista y sus motivos.

En este filme el principal tema relacionado con Andalucía es la superstición y la exacerbación religiosa de la Semana Santa cuya repulsa sirve como motivación principal del antagonista. Desde luego no está en la intencionalidad de los creadores del filme una reivindicación del folclore ni de subversión de los estereotipos, aunque éste sirva de pretexto al argumento para el desarrollo del juego establecido en la película.

*Carne de neón* (2010) de Paco Cabezas es un largometraje inspirado en el cortometraje homónimo del mismo director, realizado cinco años antes. Ricky es un camello que ha ahorrado algo de dinero, su madre, Pura, está a punto de salir de la cárcel y quie-

re retirarla del mundo de la prostitución en la calle, por lo que habla con un amigo proxeneta, Angelito, para montar un club.

Compran algunas chicas del este, que junto a una de las prostitutas de Angelito, La Canija y a una inmigrante subsahariana embarazada que el Niño, guardaespaldas del proxeneta ha secuestrado montan el club, inaugurándolo el día que la madre de Ricky sale de la cárcel. Sin embargo, ésta no reconoce a su propio hijo ya que le han diagnosticado alzhéimer, pero permanece en el club para conseguir dinero para su tratamiento. Por otra parte, Mobila, la subsahariana, da a luz, por lo que Ricky decide quitarle al niño para venderlo en adopción.

Estas actividades no pasan desapercibidas para las mafias, siendo el Chino el mayor capo de la zona, que secuestra a Ricky exigiéndole el cincuenta por ciento de las ganancias por trabajar en la zona sin su permiso, además de cien mil euros a pagar en una semana, si no lo hace le quemará el local junto a su madre.

Por otra parte, Angelito ha sido secuestrado por la Frida, una agente del mundo del porno que les exigen a Mobila para realizar una película porno y Angelito le cuenta que el Chino quiere secuestrar a la hija de un policía, ya que como el mismo Ricky sabe, el hijo del capo ha sido asesinado por policías, los mismos de la unidad del de la hija que quiere secuestrar. Por lo que urden un plan para secuestrarla él mismo y dársela al capo. Por otra parte, encarga a su madre que lleve a Mobila al local de la Frida, recoja a la mujer que va a comprar el bebé y el dinero y la lleve a una cala en una playa donde la Infanta, un travesti que está cuidando del bebé haga el intercambio. Pero Pura se equivoca, deja en libertad a Mobila con el dinero y lleva a la otra mujer al local de grabación. Mientras, en el secuestro, todo se tuerce, el Loco que es el chico-para-todo del capo también está allí, asesinado a Angelito, pero el Niño lo mata, secuestrando entre los dos a Verónica.

Por otra parte, el Niño que ahora sabe lo de Mobila, va a buscarla, pero tan solo encuentra a la otra mujer que está siendo violada frente a la cámara, asesinado a la Frida y sus guardaespaldas, no sin antes recibir un bala. La Infanta que también se

presenta en el lugar con el dinero que le había dado la chica, se lo queda para su operación, yendo a ver al director de porno que le había prometido convertirla en una estrella si se operaba, pero justamente recibe una bala rebotada en su miembro. El Niño y Ricky huyen del lugar, pero mientras intenta buscar algo para curarle, muere desangrado. La Infanta a su vez, llama a la Canija porque va a ser operada finalmente, tiene miedo y pide a su amiga que acuda, a pesar de tener prohibido salir del local, se marcha, no sin antes aconsejarle a Ricky que deje todo ese mundo.

Llega el momento del intercambio de la chica con el Chino que además le da los cien mil euros a él. La madre, que aún sigue sin reconocer a Ricky como su hijo y que está obsesionada con volver a la cárcel, ha llamado al padre de la chica para que vaya a por ella y que la metan en la cárcel. Y aunque él trata de huir con su madre, ella no quiere, sigue sin creerlo a pesar de ver una foto de ella con él de pequeño. En ese momento aparece el padre de Verónica, dejando escapar a Ricky con el dinero, mientras se encuentra con el Chino y su hija como rehén, por lo que finalmente dispara al policía que se suicida para evitarle el placer al capo de torturar a su hija y él que lo vea. Pero Ricky, decide dar media vuelta y hacer lo correcto, enfrentándose a el Chino y asesinándolo, aunque resulta herido y sacado de allí por Pura, que finalmente reconoce que es su madre. Así, la paz llega para los justos, la Infanta y la Canija juntas, tras la operación, cumpliendo su sueño; Ricky que por fin ha recuperado a su madre; Mobila, con su hija y una gran cantidad de dinero; del resto de las chicas no se sabe nada y todos los injustos terminan muertos. Un final un tanto conservador para una película de género en la que se dan claras influencias del cine de Guy Ritchie como en *Lock and stock and two smoking banel*s (1998), tanto en el contenido, con los líos ocurridos entre los distintos personajes, el ladrón que roba al ladrón, un entuerto que intenta resolverse con otro aún mayor, cruzándose todas las tramas y que terminan resueltas con cierto grado de azar; así como en rasgos estilísticos del director inglés como la presentación de los personajes en tiempos detenidos y luego pasados a velocidad rápida.

El único elemento que podría considerarse como andaluz en este caso

es el personaje de la madre de Ricky, Pura interpretado por Ángela Molina, que tiene rasgos dialectales andaluces y en todo caso, señalar el problema de las pateras de inmigrantes; aunque la historia no nos ubica en ninguna ciudad en concreto, aunque sí en los bajos fondos de una gran ciudad.

*Grupo 7* (2011) de Alberto Rodríguez realiza una versión basada en hechos reales en clave de thriller policiaco de los antecedentes contextuales históricos sobre la inauguración de la Exposición Universal de Sevilla en 1992. Es decir, la limpieza de pequeños traficantes del centro de la ciudad a cargo de unidades policiales que tenía como motivo mostrar una imagen de la ciudad saneada.

Así la cinta nos ubica desde el principio a través de unas imágenes de hemeroteca sobre el inicio de limpieza de los terrenos y la preparación del lugar donde se construirían los pabellones de la exposición. Sevilla, 1987, comienzan las obras en la Isla de la Cartuja como reza en el rótulo inicial «la ciudad se prepara para ser escaparate del mundo en la exposición universal de 1992». El Grupo 7 es una unidad policial encargada de limpiar el centro de la ciudad de camellos y drogadictos. Rafael, un veterano y violento policía dirige la unidad, formada por Miguel y Mateo, la cual suele recurrir a métodos violentos para conseguir la información, dando una paliza a Amador, un camello, desvelando quién es la que se la pasa; La Caoba, una prostituta del centro de Sevilla. Ángel es la nueva incorporación a la unidad; honrado, casado con un hijo recién nacido; aspira al puesto de inspector; sin embargo no consigue superar la prueba debido a que es insulino-dependiente, sufriendo una crisis durante la misma.

En la incautación realizada a La Caoba, convence al resto del equipo de apropiarse de uno de los fardos de heroína, mientras protegen a La Caoba, para que no hable calificándola de confidente y así hacer frente a sus necesidades y no decepcionar a su esposa, mintiéndole diciendo que ha ascendido a inspector; sin embargo Rafael, aunque protege al resto no participa en el reparto del dinero proveniente de la droga.

Año 1988 minuto 23.24 de la copia analizada, continúan las redadas, mientras

el grupo tiene un doble juego; de una parte apresan a los traficantes mayores del centro de la ciudad, de otra venden papelinas al pequeño traficante, haciéndolos sus confidentes. Su fama va creciendo poco a poco, ellos mismos avisan a la prensa cuando van a hacer una redada importante. Mientras, Rafael conoce a una chica, Lucía, a la que da cobijo tras rescatarla de un novio a punto de pegarle.

La Caoba se ha convertido tanto en su suministradora como en su confidente, les manda a los pajaritos, pero está a las afueras y no tienen jurisdicción, así que les habla de un pub el *Marigalante*, el cual define como un sitio de «maricones ricos» donde se pasa cocaína. Este pub decorado con figuras de semana santa, mantoncillos, incienso así como resuenan marchas procesionales se convertirá en otro de los puntos de reunión del grupo, Simón, el camarero les dice también que saca la cocaína de Los Canarios.

Mientras, Joaquín, el yonki ha sido apresado y llama a Ángel para que vaya a sacarle de la cárcel en plena madrugada, dándole el un chivatazo sobre una entrega que se hace dos veces al mes desde Algeciras en una ambulancia.

Año 1989 minuto 43.25 de la copia analizada, redada en el polígono de Los Canarios, encuentran un gran alijo de heroína, mientras Ángel descubre que hay alguien bajando por la tubería del piso, le sigue y cae al suelo. Se trata de Amador que intenta huir en un coche, sufriendo un accidente. Ángel le saca a rastras y comienza a pegarle, mientras desde los bloques los vecinos le increpan hasta que alguien le dispara, él saca la pistola y dispara a una ventana, resulta ser un niño con una escopeta, la cual tira.

En ese momento Rafael contempla por la ventana a Ángel, que desquiciado grita «¡salid ahora y mirad! ¡Somos el Grupo 7! ¡Y aquí no vende ni Dios!». Se ha iniciado el proceso de cambio en ambos personajes. Por otra parte, Rafael vive con Lucía, que llega con un televisor. Discuten porque ella ha cogido un cómic que pertenece a un tal Pablo, ella le pregunta por él, pero no contesta, amenazándola con echarle de casa. Pablo, como dice una yonki al principio de la cinta es su hermano, el cual poco a poco se nos revela que está muerto, probablemente por una sobredosis. Por este motivo

Rafael visita con asiduidad una imagen en la calle del Gran Poder al que pone una vela.

La unidad se encuentra en su máximo apogeo en cuanto a detenciones, por lo que Ángel sufre amenazas por parte de los traficantes, como al volver de la comunión del hijo de Mateo encuentra sobre el cristal trasero de su coche un gato muerto y una pintada donde pone «Niñato/ Maricones o cuando le prenden fuego a su perro a plena luz del día mientras juega con su hijo. También comienza a ser investigado por anticorrupción, por lo que tienen que cerrar el local de La Caoba, trasladándola a Los Canarios. Por otra parte, Marisa Morales, una periodista comienza a investigarles y a denunciar públicamente la ilegalidad de sus métodos.

Mientras la relación de Rafael con Lucía crece y se afianza cada vez más, la de Ángel con Elena parece estar cada vez más desgastada, la inseguridad y las mentiras hacen mella en la pareja; pero no solo se debe a cuestiones externas, sino que tanto Ángel como Rafael están sufriendo procesos de evolución inversos, mientras la ira y la violencia de Ángel va en aumento, la de Rafael va decreciendo, produciéndose un enfrentamiento entre ambos.

Año 1990 minuto 53.54 de la copia analizada, Rafael descubre que Lucía es drogadicta y la encierra en casa. Las demandas y amonestaciones sobre el grupo van en aumento debido a la violencia empleada, así como la periodista Marisa Morales no cesa en su empeño de denunciar públicamente a los policías, por lo que deciden secuestrar momentáneamente al hijo de la periodista, como advertencia.

Las tensiones entre Rafael y Ángel van en aumento hasta el punto de amenazarle al intentar evitar que dispare a uno de los traficantes en la redada a la ambulancia, en la cual incautan una gran suma, siendo condecorados públicamente; mientras siguen siendo investigados por anticorrupción y tener varias causas pendientes por el uso de la violencia.

Ante el creciente problema de Lucía, Rafael, que hasta el momento había permitido el tráfico de drogas de sus compañeros pero del cual no había obtenido los beneficios, decide acudir a La Caoba para recoger su parte del botín y así poder pagar un centro de desintoxicación a la chica, sin embargo antes de que esto pueda ocurrir, inten-

ta escabullirse en la noche siendo sorprendida y finalmente invitada a marcharse.

Mientras, Elena descubre que Ángel le ha estado engañando todo este tiempo lo que se traslucen en la antesala de su separación.

Entre tanto, a La Caoba le han dado una paliza en Los Canarios y la han mandado al hospital, como consecuencia, el grupo va al polígono para vengar a la prostituta, lo que resulta ser una trampa de la que salen con vida con mucha suerte, pero sin pantalones. Ahora están en el territorio de Amador, incluso a Miguel le muerde otro de los yonkis con el que ya habría tenido un encontronazo diciéndole «así sí se pega» refiriéndose al VIH. Ángel quiere volver pero el resto se resiste, Miguel quiere ir a un hospital, poniendo Rafael fin a la discusión y yendo al hospital. Este hecho les granjea una bronca del comisario, el cual les recuerda que ese lugar está fuera de su jurisdicción, que deben constreñirse al centro de la ciudad, y les recuerda que están siendo investigados por anticorrupción y que está siendo presionado para que disuelva el grupo.

Tras esto, Rafael recibe una llamada, es Lucía, que está muerta por sobredosis y tiene que ir para su reconocimiento. Lo que hace que Ángel acuda al bar, donde Rafael se desmorona, acompañándole a casa después, momento en el que le dice que va a volver a la Candelaria —se trata de la impotencia ante la venta de droga que ha terminado con su hermano y su novia—. Esa noche, ambos, armados se dirigen a Los Canarios, donde se produce un tiroteo en el que Ángel resulta herido, mientras Rafael busca a Amador, que le está esperando, cuando está a punto de asesinarle aparece Ángel, que termina con el narcotraficante. Ambos buscan y encuentran la droga, pero el comisario al día siguiente les vuelve a echar la bronca y les pregunta «¿me pueden decir qué hago con ustedes?» a lo que Ángel responde «hagalo que siempre ha hecho, mire hacia otro lado».

1992, imágenes del Rey Juan Carlos I inaugurando la Exposición Universal de Sevilla, así como imágenes documentales de la celebración.

El grupo está siendo juzgado y ha sido absuelto de todos los delitos de los que se les acusaba. Tras lo cual se reúnen en el bar, el grupo está disuelto hace algún tiempo;



Miguel se va a casar, y aunque no le pegaron el VIH sí que le transmitieron la hepatitis; Mateo está en extranjería en la sección creación y renovación del Documento Nacional de Identidad; Rafael vive en el campo y Ángel ha ascendido a inspector, y aunque le cuenta que a Elena le han dado una plaza definitiva en Málaga y que está pensando en pedir el traslado, Rafael observa que ya no lleva anillo de casado. Piden echar una partida de dardos, pero ya no hay diana desde hace un año, Rafael quiere irse, pero Ángel le pide que se queda un rato, que hace tiempo que no se ven. Todo acaba como empezó, con ambos en el bar, bebiendo cerveza, sin hablar, en una dualidad que se manifiesta en el último plano, de ellos dos sentados frente a la barra, con un espejo detrás reflejando su imagen y que junto a la frase que les dice Mateo antes de marcharse «lo peor de todo, es que yo me lo pasaba muy bien» refleja un tiempo que ha concluido, y del cual ambos son un reflejo el uno del otro, la dualidad del bien y el mal que cada persona lleva dentro y que no están tan alejados como parecía en un principio.

Así, el filme aparece estructurado cuatro bloques narrativos marcados por las pausas narrativas de las imágenes de corte hermerográfico a la par que se remarca con los rótulos del año en el que se encuentra la historia junto con el avance de la construcción. En el último de estos tiene lugar la inauguración de la Exposición Universal. Así en el primer bloque tiene lugar la presentación de los personajes con sus conflictos internos; en el segundo bloque tiene lugar cómo el grupo gana en confianza y comienza a traficar a la par que la oposición entre los personajes de Ángel y Rafael empiezan su propia evolución en paralelo; en el tercer bloque el ascenso en la escala de violencia del grupo alcanza cotas extremas llegando al clímax en la redada que tiene lugar en Los Canarios, donde Amador muere, así como se produce la caída en desgracia del mismo; y por último tras la inauguración se produce el momento de reencuentro del grupo, así como de redención, al menos ante la justicia. No obstante, el final de la cinta deja patente que una etapa ha finalizado.

Tras *Grupo 7*, Alberto Rodríguez acomete la realización de otro thriller policiaco *La Isla Mínima* (2014). Esta vez el director los nos traslada a 1980, la Transición Espa-

ñola, Pedro y Juan son dos policías madrileños que son enviados a la provincia de Sevilla, a la zona de los arrozales ubicados en Las Marismas del Bajo Guadalquivir, para investigar la desaparición de dos hermanas Carmen y Estrella, hijas de un barquero de la zona. El conflicto ideológico entre ambos personajes se nos es mostrado desde el inicio del filme. Mientras Pedro es un joven policía, idealista y demócrata, con una carrera prometedora antes de ser castigado por escribir una carta a un periódico donde criticaba a un alto mando militar llamándolo fascista; Juan es un antiguo policía, más escéptico que su compañero al cambio del signo político del país.

Lo que en principio era la investigación de una desaparición se torna en un asesinato múltiple, al aparecer los cuerpos de ambas chicas mutilados y con signos de violación. A esto se añade la visita de un vecino en la que les cuenta la desaparición y muerte de otra chica, la de su novia Beatriz, de la que tan solo se encontró un pie dos años antes. Un caso cerrado al dictaminarse como un suicidio. Adela, otra chica del lugar también había desaparecido unos años antes; así al descubrir las posibles conexiones entre todos los casos; los protagonistas descubren que las cuatro chicas desaparecieron en las mismas fechas, mediados de septiembre, momento en el que tienen lugar las fiestas del pueblo, así como todas aparecía relacionadas con un chico llamado Quini, apodado «el guapo», así como todas manifestaron grandes deseos de huir de al lugar e ir a trabajar a la Costa del Sol.

Poco a poco, otra de las chicas parece convertirse en el nuevo objetivo del asesino, Marina, la nueva novia de Quini, amiga de Carmen y Estrella. Quini, relacionado con todas ellas parece convertirse en el posible sospechoso, pero descubren que se encuentra al servicio de alguien más, posiblemente un terrateniente de la zona al que provee de chicas para que abuse de ellas sexualmente a través del chantaje; motivo por el que les saca fotos desnudas; ante la posibilidad de que las haga públicas ellas accederían a los abusos.

Por otra parte, el nuevo guardés de la finca donde tendrían lugar los abusos, Sebastián, ha estado trabajando en la zona hotelera de la Costa del Sol; sabe de la situación de las chicas que avergonzadas y deseosas de escapar de esa situación, en vez de acudir a la

autoridad, intentan escapar del abuso y el escándalo, acudirían a Sebastián que les ofrece trabajo en las zonas hoteleras. No obstante, este es el pretexto para secuestrarlas él mismo y torturarlas hasta la muerte. Finalmente, los policías descubren esta situación y tras una persecución por Las Marismas con la ayuda de Jesús, un cazador furtivo de la zona consiguen salvar a Marina del horrible final que el resto de chicas habían tenido.

Las distintas ramificaciones del caso sirven como pretexto al autor de introducir diversas subtramas como el contrabando de drogas y tabaco o las supuestas realidades sociales como el abuso sexual y chantaje a las chicas por parte de una figura de poder como la del terrateniente; algo de lo que se ha señalado ya como un elemento tradicional del drama rural. También sirve para representar un pueblo poco receptivo, poco colaborativo con elementos extraños a su comunidad a la par que supersticioso; un secretismo que complicará las labores policiales de los protagonistas. Por otra parte, también se establece una subtrama de investigación paralela en la que un periodista que se encuentra en el lugar cubriendo el caso, ayuda a Pedro a descubrir al asesino a cambio de la exclusiva; desvelará al policía el pasado de su compañero Juan como integrante de la Brigada Político- Social<sup>122</sup> y su crueldad durante el régimen franquista.

El thriller como género cinematográfico es una de las tendencias generales del cine español en los últimos años; si bien cuenta con cierta tradición en la historiografía española, su presencia ha sido muy vinculada a la producción catalana; por lo que incluir este género en relación a temáticas andaluzas supone una novedad. También hay que señalar, que ciertos problemas y acciones asociados a lo andaluz como el contrabando siempre han estado presentes en la cinematografía española, la novedad es ponerlos en relación con conflictos sociales o con géneros como el cine de suspense o de detectives; de hecho en cuatro de las cinco películas del género se da el tema del contrabando y el narcotráfico; aunque su relevancia o tratamiento hayan sido diferentes. Por otra parte, también se pueden apreciar otras temáticas como el caciquismo en *La Isla Mínima* o *Los invitados*, la corruptibilidad que supone el poder, también presente

---

<sup>122</sup> Su nombre oficial era el de Brigada de Investigación Social. Era una sección policial secreta encargada de investigar y reprimir los movimientos sociales opuestos a la ideología franquista.

en *Grupo 7*, aunque este no provenga de un terrateniente, sino del propio grupo policial protagonista; un tema más universal del que bebe el más estereotipado del caciquismo.

Por otra parte, *Nadie conoce a nadie* es un thriller de suspense en el que no se tratan tantos los temas seculares de la Andalucía trágica, sino que se utiliza la superstición, el fervor religioso y el folclore como elemento para introducir la caos en una estructura prototípica de género.

Por último, *Carne de neón*, se inserta dentro de una corriente en la que el cine producido en Andalucía no guarda especial relación en su argumento con la misma, más preocupado por la producción de un cine comercial alejado de los convencionalismos del cine español. Aunque, en general, esta tendencia a lo comercial se hace partícipe en todos los filmes de este género, la presencia de Andalucía y un discurso articulado en torno a esta se hace más relevante en unas que en otras, como esta última, en la que tan solo el personaje de la madre guarda cierta conexión con la comunidad.

#### **4.1.2.4. El biopic**

Como se ha expuesto la categorización siempre es complicada, ya se ha tratado un *biopic* como el de *Belmonte*; sin embargo por su temática se ha circunscrito al género taurino, pero también comparte este género con la siguiente película: *Entre lobos* (2010) de Gerardo Olivares. Esta nos narra el peculiar caso del un niño salvaje español, Marcos Rodríguez Pantoja que vivió solo con los lobos por doce años entre la década de los cincuenta y sesenta.

Es el año 1954, ubicado en Sierra Morena, en la provincia de Córdoba. El filme comienza con unas vistas de la sierra y una cacería de una manada de lobos a un cervatillo que se les escapa. Juan y Marcos son dos hermanos huérfanos de madre que ayudan a su padre pastoreando un rebaño de cabras pertenecientes al terrateniente del lugar. Volviendo a casa, la manada de lobos ataca el rebaño, ellos consiguen escapar ilesos pero pierden a cinco de las cabras, pudiendo llevar tan solo a una de ellas, lo que le granjea una buena reprimenda de la nueva esposa de su padre, con la que además tiene un bebé. Al volver el padre, le da la noticia, lo que supone que tiene que pagar las cabras al señorito, agobiado y sin dinero, es instado por la mu-

jer a deshacerse de los chicos para poder subsistir. A la mañana siguiente, le dice a Marcos, el más pequeño que prepare sus cosas que van donde el señorito, no se quiere marchar sin su hermano, pero son obligados y separados por los dos adultos.

Una vez en el cortijo es llevado ante la presencia del terrateniente, Don Ernesto, el cual advierte al padre que por esta vez el asunto quedará así, pero que la próxima vez, será despedido teniendo que abandonar la casa en la que viven, ya que pertenece al cacique; al chico lo llevan con un anciano, Atanasio, que vive solo en la sierra, en una cueva, guardando otro rebaño de cabras del terrateniente.

Por el camino, Don Ceferino, el capataz de la finca, escucha gritos desde una casucha, es otro de los pastores, Doroteo, es su mujer que se ha puesto de parto y ha tenido que asistirle él mismo, con un cuchillo enorme y las manos sangrantes, ante la mirada impávida del capataz. Con varios niños pequeños, le solicita un poco de trigo al hombre para poder dar de comer a sus hijos, a lo que le contesta «tú lo que tienes que hacer es fornicar un poquito menos y trabajar un poquito más», estamos así ante la presencia de nuevo de temas que guardan relación con los problemas seculares de Andalucía, como la pobreza y el caciquismo. Ante el deseo de Doroteo de que los lobos se coman al capataz, Marcos no puede resistirse a dejar caer uno de los sacos de trigo que lleva en su caballo.

Durante la noche, aparece la Guardia Civil que está buscando a un ladrón, el Balilla, que ha robado unos cerdos en una finca cercana, preguntándole Don Ceferino si sabe algo, le contesta que no, pero que si sabe algo lo pondrá en conocimiento de la autoridad. El capataz odia a el Balilla, al cual se refiere a él como un bandolero «el mayor *hijoputa* que hay de Despeñaperros *pa'bajo*, cuando acabó la guerra se echó *pal* monte y desde entonces vive de asaltar a *to* el que pilla».

Al día siguiente llegan donde vive Atanasio, Don Ceferino le deja un saco de trigo para el verano y al chaval y le dice que el resto de sacos serán suyos si le dice dónde se esconde el Balilla, pero el anciano calla. A pesar de la hosquedad del anciano, poco a poco van entablando una relación, en la que el pequeño Marcos

va descubriendo cómo subsistir en la sierra, a cazar conejos con el hurón, perdices y zorzales, plantas con propiedades curativas o cómo entablillar una extremidad rota. El anciano también le enseñará cómo tratar a los lobos, su llamada, cómo hacer que se familiaricen con él dándoles comida, también le explica cómo cazan y cómo es que ya no le ataquen ni le maten cabras, tal como le ha enseñado.

Una noche la partida de el Balilla llega a la cueva donde se cobijan, les explica que llevan cuatro días sin dormir por la Guardia Civil está barriendo la sierra en su busca. El niño les cuenta lo que escuchó la noche de su llegada y que hay un botín para el que diga algo sobre ellos. Por otra parte, también se explica Atanasio por qué Don Ceferino le ha dejado solo un saco en vez de los cinco que tenía que haberle dado, esperando encontrarlos para vengar la muerte de su hermano, el cual fue asesinado por la contrapartida y no por el Balilla, lo que provoca que diga «*le viá clavá la faca hasta en el aliento*», tras lo que se marchan por miedo a aparezcan los guardias civiles.

Esa misma noche Marcos le pregunta a Atanasio por su familia, el anciano le cuenta que murieron en la guerra por una bomba que cayó en el pueblo, él estaba en la sierra y el único que se había salvado era su hijo mayor, Tomás, que había salido a la calle a luchar. Desde entonces vive solo con su pena en la cueva. En ese momento se escuchan unos disparos, es la Guardia Civil que ha encontrado a la partida de bandoleros. A la mañana siguiente, Atanasio envía al chico con las cabras y él se queda en la cueva, que no se encuentra bien. Unos lobeznos que están jugueteando por la zona, encuentran a Marcos dormido, con el rebaño, en ese momento el niño juega con el animal, corriendo tras él, encontrando a la manada. Vuelve corriendo a la cueva a contárselo al anciano, pero este se encuentra enfermo; sabe que se va a morir, pero antes le avisa de que si se encuentra con el Balilla no debe asustarse, que es su hijo Tomás y también le avisa de que no debe dejar que el fuego se apague. Así, Marcos se queda solo en la sierra mientras los buitres se dan un festín con Atanasio.

Los primeros días son complicados, nada cae en las trampas, intenta cazar conejos sin conseguirlo, hasta que un día uno de los lobos le deja un poco de carne en

la puerta de la cueva. Poco a poco irá haciéndose más diestro en la caza y compartiendo su botín con los lobos, así como irá dominando la naturaleza que le rodea.

Un día Don Ceferino aparece buscando a Atanasio, al que no encuentra en la cueva, aunque sí sus restos; por lo que decide apagar el fuego y se lleva a las cabras, es una trampa para Marcos, cuando el chico intenta reavivar el fuego, le captura para preguntarle por el Balilla y se lo lleva, dejando al hurón detrás que intenta seguirles. Los lobos, que ven cómo el chico y las cabras son llevados por Ceferino, consiguiendo que este escape.

Invierno, Marcos sigue viviendo en una sierra azotada por la nieve con la ayuda de los lobos. Don Ceferino y sus secuaces atacan a la manada de lobos, acabando con dos de ellos, el tercero consigue escapar malherido, por lo que es recogido por Marcos y cuidado. Un día mientras trata de atrapar a una perdiz, descubre cómo volver a tener fuego, lo que hace que tanto la vida del lobo como la suya propia tenga alguna oportunidad. Funde a negro

Han pasado varios años, Marcos ha formado una manada de dos con el lobo como se aprecia en una secuencia de caza de un corzo en la que trabajan conjuntamente. Se expresa en el lenguaje de los animales, tanto con el lobo como con el búho que le acompaña desde pequeño y el hurón, actúa tal y como lo harían los animales que le rodean, incluso pretende volar como las aves.

Un día escucha disparos, lo que le pone en alerta. Cuando se acerca al cauce del río ve que es el Balilla que había sobrevivido y que es perseguido por la Guardia Civil y Don Ceferino, se encuentra malherido en una pierna y se está desangrando. Marcos intenta ayudarlo haciéndole un torniquete y tratando de desviar el rastro del bandolero. Pero es apresado por Don Ceferino, que en su búsqueda de el Balilla arrastra al brutamonte, como le llaman, a la choza de Doroteo, amenazando a éste con echarle de su hogar a menos que le confiese dónde se esconde el bandolero. Su hija, tendiéndole una trampa, le dice que está en la choza del tuerto, donde están enterrados sus compinches, pero lo que de verdad se propone es que se pierda y sea atacado por los lobos, lo que finalmente ocurre.



Sin embargo, para Marcos supone el fin de su vida en la sierra, siendo apartados de los lobos y volviendo a la civilización de la mano de la Guardia Civil maniatado y brutalidad, ya que no deja de aullar.

El filme cierra con un epílogo en el que se puede ver al verdadero Marcos Rodríguez Pantoja, en 2010, en la sierra en la que vivió durante tanto tiempo arrullado por un lobo y un rótulo final en el que se lee «Cuarenta y cinco años después de ser atrapado por la Guardia Civil, Marcos aún tiene la certeza de haber aprendido poco de los hombres. La sensación de que nada tiene tanta verdad como aquellos años que vivió entre lobos».

La película cuyo argumento principal es este peculiar caso real, se ciñe con bastante exactitud a los hechos vividos por el personaje, tal y como él mismo ha descrito en diferentes entrevistas. Sin embargo, en ella se entrecruzan, de nuevo, temas ya conocidos en el cine sobre Andalucía como es el caciquismo, la brutalidad despiadada de los terratenientes y capataces que obran a su servicio y un pueblo oprimido por la extrema pobreza, ambientado durante la posguerra civil española; en la que no puede faltar el fenómeno de los «maquis» como el Balilla, definido como bandolero y al cual se le achacan todos los crímenes y robos de la zona, aunque él mismo señale esto como una mentira, ya que lo que hace es luchar contra la represión del fascismo, lo cual le da ciertos visos de héroe popular. Así, el discurso orquestado en el filme acerca del caciquismo está más próximo al conflicto de clases y la opresión del poderoso, o del que goza del favor del poderoso, ya que Don Ceferino se escuda en numerosas ocasiones en Don Ernesto para conseguir realizar su *vendetta* personal contra el Balilla, haciendo y deshaciendo lo que se le antoja sin que este tenga conocimiento; es el verdadero opresor de la cinta, ya que la aparición de Don Ernesto es escasa, tan solo unos minutos en la secuencia de la venta de Marcos. Un discurso que parece, en cierto modo, una disculpa del terrateniente, el cual se encuentra al margen de mucho de lo que acontece. También es distinto el tratamiento del cacique, en este caso, que no aparece aparejado al flamenquismo típico de la españolada, sino que es el poder el que corrompe al hombre y no el vino y la cultura de taberna. Aunque no se hace visual en la obra, sí



que se verbaliza el apego al vino en la figura de Don Ceferino cuando al final, uno de los hombres de éste pregunta por él al Guardia Civil, a lo que contesta: «no te preocupes tanto por tu jefe, Caragorda, que ese estará ya en el pueblo hartándose de vino».

Por otra parte, como se ha expuesto, aparece el tema de los bandoleros y su conflicto con los representantes de la ley, dándose de nuevo, cierto aire romántico en el que el personaje aparece como un baluarte de la lucha de la libertad contra el opresor, representado por la figura de la Guardia Civil y Don Ceferino.

#### **4.1.2.5. Cine con vocación autoral**

Las películas expuestas a continuación, si bien podrían inscribirse en el género del melodrama, en cuanto a catalogación en su contenido, nos parece más apropiado reseñar que surgen con cierta vocación autoral puesto que en ella se da cierta mezcla genérica de difícil catalogación, como se verá a continuación.

Benet (2012) ha expuesto que el marco político que se experimentó tras la muerte de Franco supuso una transformación en cuanto a costumbres y mentalidad, que se dejó traslucir en el cine. Los modos de representación dominantes eran rechazados, abriendo camino a la vía de la experimentación. Junto a lo ideológico, la revolución tecnológica, también abrió el camino a nuevos formatos como el súper 8, más baratos, que posibilitaron el acceso a distintos directores, así como a la propia experimentación formal.

Sin embargo, otra de las tendencias que señala en esta fecha que es precisamente, algunas de estas películas

ofrecían una aproximación lúdica y centrada en sus propias experiencias vitales, más que en el compromiso social o en el carácter trascendente del arte [...] En definitiva, no pensaban que el cine podría ayudar a transformar el mundo, pero sí a llenar sus vidas. [...] En general, su posición ante los «modos de representación dominantes» tampoco fue necesariamente la del rechazo, sino la de la reapropiación para la parodia, el exceso y el pastiche, forzándolos hasta descoyuntarlos en fórmulas

caricaturescas. Además se trataba de filmes que asumían sin complejos los referentes de esa industria cultural y mediática que los puristas de la década anterior hubieran visto como inaceptable: la cultura del rock, del cómic, los fanzines, las revistas del corazón, la celebración del cine de entretenimiento como objeto de culto fetichista..., todos estos elementos penetraban en los filmes de manera natural y se podían mezclar sin complejos (Benet, 2012, p. 355)

Es en este contexto que expone Benet en el que hay que entender la cinematografía posterior a *Manuela* de Gonzalo García Pelayo. *Frente al mar* (1979) es un filme un tanto inclasificable genéricamente hablando, tal como su anterior obra, *Vivir en Sevilla*<sup>123</sup> (1978). Manuel Trenzado (2000) ubica estos filmes en una tendencia que trata de «construir discursos sobre la realidad andaluza focalizando su ficción en personajes cotidianos o populares» (p. 201). *Frente al mar* es una obra menos experimental que *Vivir en Sevilla*, pero de la que claramente hereda ciertas peculiaridades que se convierten en estilemas autorales de Gonzalo García Pelayo presentes tanto en las ya mencionadas como en *Alegrías de Cádiz* (2013)

El filme nos narra un encuentro entre tres matrimonios, Miguel y Belén, Ramón y Matilde y Javier y Marta; los cuales se van a pasar un fin de semana a la casa de Javier en Chipiona para hacer una psicoterapia de pareja que consiste en pasar todo el máximo tiempo posible desnudos, para despojarse así de sus pudores y realizar intercambios de parejas; tras lo cual se habla de ello y se exponen los problemas encontrados entre las distintas parejas, aflorando de esta manera los complejos propios. De ahí que otro de los títulos del filme sea *Intercambio de parejas frente al mar* que tuvo lugar como estrategia comercial para su estreno en Madrid o *Swinging* para su exportación al extranjero.

---

123 Aunque ciertamente *Vivir en Sevilla* establece un discurso identitario peculiar y distinto sobre lo andaluz, ha quedado fuera de la muestra de la investigación por no cumplir los criterios de recepción exigidos. Aunque se hace obligada referencia por cuanto de iniciática tiene en cuanto a los estilemas de autor fundados en ella para el análisis de *Frente al mar*. Se puede consultar Bogas Ríos, M.J. (2016) *Vivir en Sevilla. Un ensayo cinematográfico sobre la ciudad de Sevilla y la identidad andaluza*. Actas IV Congreso Internacional Ciudades Creativas.

Durante el fin de semana, Miguel, uno de los personajes se reencuentra con un viejo amor de juventud, Matilde, lo que a ambos hace revivir viejos sentimientos, ocasionando los celos del marido, pero que ante una secuencia metafórica en la que Miguel y Matilde ven pasar un tren, ella rechaza las pretensiones de Miguel a mantener una relación.

Como en *Vivir en Sevilla*, el filme está estructurado entre las secuencias de la ficción narrada, en este caso el intercambio de parejas, con otras de tipo casi documental, se trata de los momentos en los que las parejas visitan la zona mostrando así la pesca del pulpo, la venta del pescado o elementos paisajísticos de la zona como la Piedra de Salmedina, un arrecife de Chipiona del que Javier, como buen cicerone, explica su historia. También, como el su anterior filme, se integran personajes populares de la zona, en este caso, José El Negro, un anciano único que recita romances de manera tradicional, explicando Javier, también, que no queda nadie que recite ya de esa manera romances populares.

También como en *Vivir en Sevilla* se tratan temas como el amor, el deseo y la libertad. Aunque en esta se explora más a fondo el tema de la sexualidad abierta, libre de convenciones sociales, en la que no solo se muestra el cuerpo femenino, tan típico de la misoginia a la que tenía acostumbrados el cine del destape, sino que también el cuerpo masculino aparece desnudo ante la cámara. Sin embargo, como bromean los propios personajes, es menos atractivo visualmente, una idea que parece compartir el director de la cinta ya que la desnudez de los atributos sexuales en ambos casos no tiene el mismo peso visual en pantalla.

La cinta que de manera autoconsciente, tal como el anterior filme del director, nos muestra casi una obra de tipo *amateur* en cuanto a la calidad actoral, plagada de conversaciones eruditas con acento y socarronería andaluza y una asepsia mímica que poco deja traslucir de las emociones de los personajes, de las cuales sabemos a través de su palabra más que de su gestualidad. De hecho, tanto Miguel Ángel Iglesias y Ana Bernal repiten como protagonistas tras haber participado en *Vivir en Sevilla* y en las que en ambas presentan el mismo tipo de personaje.

*El camino de los ingleses* (2006) de Antonio Banderas es ante todo una historia sobre los deseos de juventud, sobre el descubrimiento personal del *yo*, descubrimiento del amor que transcurre en un verano; así como los conflictos familiares de una juventud sin referentes, la amistad o la pérdida de la inocencia.

La historia, que tiene como protagonista a Miguelito, es narrada por «El Garganta» uno de los amigos que quiere ser locutor radiofónico que siempre desde atrás de la reja del bar de González Cortés observa lo que acontece en la plaza por la que pasa «El camino de los ingleses», nos traslada como dice «a otra época», la del verano de juventud, porque decir juventud nunca es otoño o invierno, metafóricamente la juventud siempre es asociada a la primavera, o incluso el verano, como en este caso, un verano que es una transición entre el mundo de la infancia y el mundo del adulto. La muerte, tanto física como de una etapa, de sueños rotos que finalizan tras el verano.

Años setenta, comienza el verano y Miguelito ha sido recién operado, extirpándole un riñón. En el hospital ha conocido a un poeta que le ha inspirado para ver la belleza de la vida y querer ser él mismo poeta, a través de la lectura obsesiva de *La Divina Comedia*. Recién salido del hospital, un día va a la piscina junto a sus amigos, y allí conoce a Luli, la chica de la que está enamorado. En unas secuencias paralela en la que mientras él descubre el punzante agujoneo del primer amor en un acercamiento en el vestuario a Luli, sus amigos Babirusa y Moratalla, yacen con una chica en los jardines de la piscina, «La Gorda de la Cala».

Un día, Miguelito se encuentra con un viejo amigo, Rafi, el cual se ha metido al ejército como paracaidista y con el que tiene un encontronazo al hablar de manera soez sobre Luli. Encontronazos que volverán a repetirse a lo largo de la historia, mostrando cada vez más la separación entre ambos amigos por posturas vitales irreconciliables, uno será epítome de la sensibilidad y el otro de la brutalidad. Tras esto, Miguelito visita a Luli en un bar donde ensaya y trabaja como bailarina. Ella le cuenta su sueño de recorrer el mundo con un ballet, espíritus errantes, como dice «El Garganta» en *off*: «le diereis que los hijos de la tierra siguen perdidos por

su superficie, creyendo que sus corazones son cometas»; comenzando una relación.

Los días de ese verano pasan lentamente y al barrio llega Cardona, un vendedor de lencería que se ha hecho amigo del «Enano», un amigo de Rafi, bocazas y gracioso. Mientras se van perfilando las relaciones familiares de cada uno de los personajes, así se nos revelan una juventud carentes de referentes positivos, el sueño de juventud, escapar de un mundo en el que se sienten oprimidos como Luli; un padre autoritario político y ladrón, al uso del cacique, que está cumpliendo condena como es el de Paco; padres ausentes como los de Babirusa, que vive con su abuelo, al que desprecia, y su tía Fina, porque su madre está en Londres y no conoce a su padre.

Una tarde, en casa de Paco, las dos parejas, se bañan en la piscina, se pasean por la casa y finalmente se entregan al deseo y la pasión en una secuencia cargada de sensualidad erótica a la par que de inocencia, es el despertar del amor aparejado a la sexualidad. Pero antes, Luli, le ha confesado que le hubiera gustado ser estudiante, por eso se había comprado una gabardina roja, porque le parecía de estudiante, pero su padre les había dejado en la ruina y su máximo deseo es salir de ese hogar donde se asfixia.

De esta manera se van perfilando las subtramas que acontecen a los personajes secundarios, mientras que las secuencias que tienen lugar con respecto a Miguelito, su deseo de ser poeta o su relación con Luli se presentan en una serie de secuencias en ocasiones oníricas, casi surrealistas, en la que el dolor, el miedo a la muerte, el deseo de ser poeta y su pasión por Luli se mezclan con la realidad de volver a su trabajo en la ferretería o la enfermedad que le aqueja, de la cual no estar recuperado del todo, agravándose cada vez más con el transcurso del verano y ante la que muestra una actitud de negación, su propio descenso al infierno del que intenta salir recitando versos de la obra de Dante cada vez que su orina se vuelve roja.

Por otra parte, con respecto al resto de personajes, nos vamos encontrando con que la madre de Babirusa se va a casar en Inglaterra, lo que le supone un sentimiento de pérdida hacia su propio padre; D. Alfredo, el padre de Paco ha sido pues-

to en libertad, agravando el conflicto entre ambos; el deseo de Moratalla por Fina, la tía de Babirusa que le está volviendo loco; así como la aparición de la Srta. Del Casco Cartaginés, profesora de mecanografía de Moratalla, que sufre una crisis de identidad y que se siente atraída por la sensibilidad de poeta de Miguelito.

Una noche mientras Luli pasea con Ana, «La Cuerpo», Cardona y el «Enano» se paran con ellas, ya que el comercial está interesado en Luli, pese a que ella le expresa que tiene novio, lo que no parece importarle. Esa misma noche, D. Alfredo da una fiesta tórrida en la que se encuentra su amante, Fonseca, aprovechando que su mujer está en el hospital cuidando de un pariente. A la mañana siguiente, Fonseca se ha intentado suicidar, estaba embarazada y el amor de Alfredo le causaba un tremendo dolor, por lo que decide poner fin a su vida, aunque no lo consigue pierde al hijo.

Luli sigue recibiendo atenciones de Cardona, pero ella trata de demostrar a Miguelito que no está interesada; por otra parte, a él cada vez se le queda más corta la relación con Luli por lo que busca refugio en la Srta. Del Casco Cartaginés, una mujer que entiende la poesía, que ha recorrido mundo y más experimentada. Como Juan Gallardo impresionado por la riqueza y el orientalismo de la casa de Doña Sol, Miguelito queda fascinado por los libros y los *souvenirs* que la Srta. tiene en su hogar, enfriándose así la relación que mantiene con Luli, mientras hacen acto de presencia los celos ante la posible relación de ésta con el vendedor de lenjería. Lo que se traduce en una atractiva oferta que también le realiza Cardona, la de que estudie en La Estrella Pontificia una academia de ballet, y que él le financia.

Babirusa, que ha estado en Londres, en la boda de su madre, vuelve cambiado, soñando con poder vivir allí, porque aquello le gustó, el viaje le suponía la posibilidad de volver a empezar. En ese momento descubre que su madre trabaja en una cabina en un sex-shop, creándole un conflicto con su propia identidad, duda de por qué su padre se marchó, o incluso, de quién podría ser su padre, pensando que su madre trabajaba de la misma manera en España. Se deshace de todos los pósteres de Bruce Lee y todas las revistas de artes marciales que tiene; quemándolos, desechando así, también, su

obsesión por las artes marciales. Esta frustración se revela en una agresión a unos chicos que estaban con «La Gorda de la Cala» la chica que Moratalla y él comparten.

Luli y Miguelito cada vez están más distantes, a ella le molesta sobremanera la obsesión de él por *La Divina Comedia* y su asociación con Beatrice, la llama como al protagonista del relato, en una pelea él la humilla, celoso, y vuelve a buscar a la Srta. Del casco Cartaginés, lo cual es visto por Cardona, contándoselo a Luli. Lo que lleva a Miguelito a romper con la Srta. y a Luli a comenzar una relación con Cardona.

Un día, Babirusa va en la moto con «La Gorda de la Cala» y ve al «Enano» metiéndose con él, va siguiendo a Cardona y Luli; estallando en un arrebato de ira y dándole una paliza a ambos, lo que se traduce en su arresto. Mientras Miguelito trata de volver con Luli quedando esa misma tarde al salir de su academia.

Esa misma tarde de finales de verano, de lluvia, los sueños de todos los personajes, salvo la de El Garganta que ha conseguido ser locutor y narra la historia, se verá truncada; tal como dice en *off*: «sí, llovió, la noche fue una ruleta trucada». Y es que Paco dejará a La Cuerpo siguiendo el consejo de su padre, el abuelo de Babirusa muere accidentalmente con la lanza de su nieto, que atorada en un árbol, cuando comienza a llover, cae con el viento sobre él, tal como temía, lo que hace que termine en prisión. En cuanto a Miguelito es secuestrado por Rafi, Cardona y el «Enano», llevado a las afueras, dándole una paliza, mientras Luli le espera bajo la lluvia, y él trata de llegar a su cita con ella, pero cansada de esperar se marcha. Finalmente consigue llegar al bar de González Cortés, uno de los primeros lugares en los que se cruzó con Luli, tomando una silla y sentándose en ella en mitad de la calle, esa calle que es El Camino de los Ingleses, muriendo a consecuencia de las heridas y su enfermedad.

«Una mala noche para acabar con un tiempo de sueños»

Frase final de *El camino de los Ingleses*, dicha por el Garganta

## 4.2. PERSONAJES

Se expuso en el la parte teórica que el andaluz en la cine español suele estar circunscrito a una clase social baja definida tanto por una estética propia y una serie de acciones diferenciales que solaparon la identidad bajo el paraguas homogéneo de los estereotipos asociados a ciertos géneros cinematográficos de tipo costumbrista.

Así para el análisis de personajes dos de las premisas fundamentales son su condición social y su adhesión a un entorno rural o urbano. Ya que salvo en el caso del cacique, su condición social ha sido tradicionalmente baja y su adhesión ha quedado circunscrita al entorno rural. También es importante observar las «voces» de lo andaluz en los relatos, es decir, si son personajes protagonistas o secundarios; en otras palabras, si actúan con nombres y apellidos o participan como colectivo. Como han señalado Stam y Shohat (2002), tan importante es para la representación social de un colectivo cómo se definen los personajes principales, su peso en la historia; pero también los operantes de fondo, es decir, en películas como, por ejemplo *La isla mínima*, que transcurre en Andalucía, cuyos personajes principales no son andaluces, sino madrileños, mientras que todo la carga representacional sobre lo andaluz recae en los personajes secundarios y figuración, lo que conlleva una mayor simplicidad en cuanto a su caracterización en términos fenomenológicos y actanciales. Pero no por ello es menos sintomático del discurso establecido sobre lo andaluz que genera. Estos teóricos, en consonancia con Memmi hacen alusión a la «marca del plural», es decir si un miembro del colectivo colonizado realiza una acción negativa será generalizada y extendida a toda la comunidad, convirtiéndose en alegórica:

dentro del discurso hegemónico se considera que cada actor/papel secundario es una sinécdoque que sintetiza una comunidad que puede ser grande por que es putativamente homogénea. Las representaciones de los grupos dominantes, por otro lado, no se ven como alegóricas sino como diversas «por naturaleza», ejemplos de la variedad misma de la vida que no permite generalización [...]Sin embargo, dentro de la herme-



néutica de la dominación, cada imagen negativa de un grupo que apenas aparece representado se sobrecarga con un significado alegórico como parte de lo que Michael Rogin llama “el valor simbólico excendente” de los oprimidos; por ejemplo, los negros pueden representar otras cosas aparte de a sí mismo (Stam y Shohat, 2002, p. 191).

Así, se da que en la muestra seleccionada, a excepción de *Rey Gitano*, al menos uno de los personajes secundarios es de origen andaluz, como el caso de la madre de Ricky, en *Carne de neón*, caracterizada por su habla. También hay que señalar que en casi todas ellas el grupo andaluz es mucho más extenso, aunque sus protagonistas no siempre sean de origen andaluz. De las veintiuna películas seleccionadas, dieciocho poseen personajes protagonistas andaluces y tan solo tres poseen protagonistas no andaluces; teniendo que señalar que *El corazón de la tierra* posee como protagonistas tanto a una andaluza como a una extranjera.

Otro rasgo importante a tener en cuenta es el habla, como rasgo cultural de definición. En el manifiesto de los realizadores andaluces se exponía la necesidad del uso del habla andaluza en términos naturales; así como Santos Zunzunegui (1985) también señala la importancia para el cine de las nacionalidades el uso de la lengua propia como distintivo y vehículo cultural.

También se ha expuesto que el habla andaluza, junto a la iconografía, han sido los vehículos identitarios primordiales de lo andaluz en la cinematografía española de tipo costumbrista, utilizándolo como recurso cómico; por lo que además se debe prestar especial atención a este rasgo.

## **4.2.1. Personajes del mundo rural**

### **4.2.1.1. Clase social alta**

#### **4.2.1.1.1 Caciques, terratenientes**

Uno de los estereotipos más reiterado en la muestra analizada es el del cacique y/o

terrateniente. Siendo el conflicto agrario y la propiedad de la tierra uno de los temas seculares de Andalucía, no es de extrañar que este estereotipo sea uno de las constantes dentro de la filmografía. Así lo encontramos en los personajes de Don Angosto y Don Ramón de *Manuela*, Don Enrique en *La espuela*, Don Ernesto en *Entrelobos* y Alfonso Corrales de *La isla mínima*. Aunque su relevancia y tratamiento son distintos según el filme. A excepción de Don Enrique, el cual es el protagonista de una historia que pretende realizar una crítica sobre esta figura en particular; el resto de personajes son secundarios, perfilados muy sucintamente y que, salvo Don Ramón de *Manuela* que es perfilado como un personaje más amable, en contraposición a Don Angosto que sí es un déspota. En *Manuela* es, precisamente, donde se establece uno de las asociaciones entre personajes más curiosas, si por lo normal el cacique/señorito/terrateniente se contrapone al personaje de procedencia humilde, en este caso se da una doble oposición en Don Ramón. De una parte, como aspirante al amor de Manuela sí que se establece como oponente de Antonio, al que ella escoja como marido. Sin embargo, en cuanto a su caracterización como cacique local se opone a la figura de Don Angosto, el terrateniente que asesina al padre de la protagonista por analogía; si el primero es déspota, maltrata al pueblo, lo que dota a la figura de El Jarapo de cierto aire romántico, ya que ayuda al prójimo, como se manifiesta en el prólogo del filme de una manera antitética entre lo que nos es contado por el párroco durante su funeral y lo que nos es mostrado de él en vida. Al morir Don Angosto, Don Ramón se convierte en el nuevo propietario de la finca de Las Ánimas; éste es mucho más benevolente, cediendo terrenos a Antonio y diversos elementos para que pueda tener lugar su boda con Manuela, aunque han de ser vistos como regalos envenenados, ya que su objetivo es acercar a la chica tanto a su casa como a su corazón, aunque él mismo sepa que jamás tendrá de ella lo que desea. También es mostrada cierta cualidad de rectitud moral religiosa, cuando cuenta al cura la historia de su cuñada Pura; una moral que dejará a un lado en el momento en el que Purita, su sobrina, ponga sus ojos en él. No obstante, es una figura mucho más dulcificada que la mostrada en *La espuela* con el personaje de Don Enrique, el cual padece todos los males del estereotipo del «se-

ñorito chulo», su obsesión con el vino y la asociación a la sexualidad y las mujeres; el cual se convierte en un fetichismo como es mostrado desde el inicio del filme cuando derrama vino sobre el cuerpo desnudo de una mujer en la bodega, lo que hará también con su esposa en la noche de bodas, llegando incluso a impregnar la cama con el líquido. El gusto por las fiestas flamencas, las carreras de galgos, las peleas de gallos, las apuestas, llegando incluso a apostar a las cartas a la esposa de su oponente, del cual exige su presencia mientras mantiene relaciones sexuales con ella; finalmente le deja ganar la mano ya que tampoco le gustaba tanto la mujer. El personaje destila desprecio por todo lo femenino, en un claro componente misógino endémico del estereotipo.

Don Enrique encarna a la perfección a «Bibi», ese señorito descrito por Noel, el cual es un crápula que aprovecha su condición social a cambio de favores sexuales de las chicas jóvenes del cortijo que buscan obtener una mejora laboral; pero que sin embargo manifiesta un fervor religioso en Semana Santa, vistiendo la túnica de El Gran Poder, obligando a su hijo a hacer lo mismo, como si así pudiera limpiar en penitencia todos los pecados cometidos. Al igual que Don Ramón, ambos están aquejados de una dolencia del corazón que les llevará a morir, pero a diferencia del primero, por el cual es posible sentir cierta empatía; éste se nos presenta como un personaje repulsivo, que desprecia todo lo que es diferente, incluso a su propio hijo, que es homosexual y que en un intento de «reconducirle por el buen camino» asesina al que es su amante; alejando a su hijo y a su mujer con sus continuos deslices. Ni siquiera su amante, a la que le pone un piso en Sevilla, le guardará fidelidad; buscándola en los últimos momentos de vida en la que la encuentra con otro hombre en su propia cama.

No solo el flamenquismo vinculado al personaje del señorito está presente, sino que además, el caciquismo también hace acto de presencia, ya que él solo resuelve la huelga de jornaleros que se está organizando de manera en la que toma al líder y lo ascien- de en el cortijo, zanjando así el problema. Es decir, él es el representante del poder y la justicia repartiéndola tal y como se le antoja, es más, ni siquiera tendrá lugar alguna suerte de penalización por la muerte del muchacho al que asesina. Hay que señalar que

este personaje está a medias entre el mundo rural y el urbano, ya que como se expuso en el apartado teórico, es precisamente esa mezcla la que da lugar al flamenquismo, la asociación del flamenco y la taberna, en señoritos de campo pero educados en ciudad, una suerte de mezcolanza que formulará eso que se dio a llamar flamenquismo.

Sin embargo, con su muerte, tal y como expone Ignacio, el cura, se trata de un personaje perteneciente a un mundo que está avocado a morir; esa es la pretendida moraleja del filme, la demostración de uno de los estereotipos más deleznable del universo andaluz, que ya no tienen cabida en un mundo llamado al cambio.

Algo similar a este personaje, aunque de menor profundidad en la trama está presente en Alfonso Corrales, el terrateniente de *La isla mínima*. El personaje es un terrateniente del lugar, que tal como se encontraba la situación social en 1980 reflejada en la película, se enfrenta a una huelga de jornaleros, en este caso, el conflicto es resuelto mediante el diálogo, no como en *La espuela*. Aunque para la trama se hace más relevante la utilización de las chicas de la zona para su satisfacción sexual, un tema recurrente en el drama rural. En este caso, se vale del personaje de Quini, el chico guapo del lugar, para servir de gancho, él las seduce y se las lleva a un cortijo, una vez en él, les saca fotografías que sirven para chantajear a las chicas a cambio de mantener relaciones sexuales con él.

Don Ernesto, de *Entrelobos*, tampoco aparece más allá de unos minutos en la película, sin embargo, aparece como el terrateniente cacique que dispone de las vidas de sus jornaleros tal y como se le antoja, mostrando cierto despotismo; así cuando el padre de Marcos va a verle para dejar a su hijo allí en prenda por las cabras que han asesinado los lobos, le advierte que es la última vez que ocurre, que la próxima será echado de su casa, de la cual es dueño. Es decir, estos terratenientes no solo son propietarios de la tierra o el ganado sino de la propia vida de sus trabajadores, ya que ellos viven en las tierras y casas que estos les ceden, pudiendo ser expulsados del lugar en cualquier momento, quedándose en la indigencia, más aún si cabe.

En *Entrelobos*, aparece otro personaje que si bien no se trata del terrateniente, sí que actúa como un cacique, es Don Ceferino, el capataz. De hecho, Don Ernesto es esgrimido en numerosas ocasiones por este personaje para conseguir lo que él estipule que necesita saber de los trabajados, amenazándoles con echarles del lugar, por lo que Don Ernesto es más un ente de poder que un personaje físico, ya que el que actúa en su nombre es el capataz. Perfilado también con la matonería prototípica del señorito; tiene, además una causa personal pendiente con el Bali-lla, por lo cual no cejará en su empeño de encontrarle y acabar con él, y si para ello tiene que chantajear a pastores como Doroteo o Atanasio, no dudará en hacerlo.

Por otra parte, también aparecen terratenientes en *Belmonte*, aunque muy de pasada, como es el dueño de la dehesa en la que se hace una tiente en la que participa el joven diestro, así como él mismo llegará a convertirse en dueño de una finca dedicada a la crianza de toros de lidia. Pero prácticamente no tiene peso ni relevancia para la historia.

En *Los invitados* también se hace alusión a los marqueses dueños del cortijo, de los cuales se dice que viven en Canarias, mientras ellos están trabajando la tierra; en este sentido el capataz es el que actúa más como el cacique del cortijo, que no del lugar, mostrando rasgos de matonería, tal como Don Ceferino, una brutalidad y misoginia en el trato a su mujer; mantiene una amante, la catalana; pero especialmente relevante es el discurso de violencia que se articula en torno al personaje. En secuencias como una caza, en la que la perdiz que debía servir de señuelo y a la que ha estado dedicándole tiempo no canta, por lo que vuelve a casa con las manos vacías, pegándole un tiro a la jaula. También su asociación con la legión deja traslucir un carácter duro y aguerrido, que no se deja intimidar ante los problemas.

Como cacique actúa en el momento de su enfrentamiento con las rebuscadoras al cual está al frente La Roja y que están recogiendo los garbanzos sobrantes de la cosecha. En este enfrentamiento se da, además, un enfrentamiento ideológico; en el que el capataz opera como representante del espíritu de la derecha mientras que La Roja, haciendo honor a su apodo, sería la representante de las clases agrarias de ideología marxista.

#### 4.2.1.2. Clase social baja

##### 4.2.1.2.1. El torero

Como se ha expuesto, tan solo una película de la muestra tiene como suyo el género tau-rino. El filme *biopic* del famoso matador de toros Juan Belmonte. En ella aparecen dos, Belmonte y Joselito «EL Gallo», pero lejos de mostrarnos una rivalidad, aunque existente, la cinta se centra en mostrar precisamente su amistad, en otras palabras, se aleja del esquema típico del torero apocado contra el torero seductor. A nivel de personajes es obvio que Belmonte está perfilado con una mayor profundidad psicológica que la de Joselito, que sirve en el modelo actancial como oponente en ciertos momentos que tienen que ver con la lidia y como objeto, motivando la continuidad del matador en los ruedos.

Con respecto a su caracterización en términos visuales, es evidente que en ciertos momentos contará con la vestimenta típica. Pero como se ha señalado anteriormente, una de las características de los estereotipos andaluces es que no solo se definen por su representación visual, sino por sus acciones diferenciales. Así la cinta orchestra un discurso, que aunque está basada en la propia vida del torero, se encuentra a medio camino con la españolada. Se trata de el ascenso desde una posición social baja, en las que se puede ver al personaje realizando una serie de acciones diferenciales prototípicas del estereotipo, como es las capeas durante las noches de luna llena, el salto de espontáneo, el invitar a comer a toda su familia tras su primer éxito, los devaneos amorosos entre una chica del ámbito rural y otra de clase social alta o el desprecio por la muerte.

Pero el filme de Bollaín también incide en otros aspectos, como su gusto por la lectura y su relación con intelectuales, hecho este relevante ya que precisamente como ha señalado Gabriela Viadero las masculinidades construidas en la cinematografía que media entre 1939 y 1975 «tachan a este tipo de personajes de débiles, cobardes y pusilánimes..., valores que asocian a lo femenino» (Viadero, 2016, p. 380); máxime cuando la figura del torero es el epítome de la masculinidad y hombría española, llegando incluso a oponer ambos mundos en el filme *Torero por alegrías* (José María Elorrieta,

1955). También se muestran sus continuas depresiones o la elipsis temporal que muestra su decrepitud. Es decir, la película que como se explicó está estructurada de una parte su ascenso hasta el año en el que muere Joselito; tras lo que acontece una elipsis temporal en la que se nos muestra su caída, ya que como él mismo señala al final de la obra, Joselito le ganó, porque murió en el ruedo, como una leyenda, como el prototipo del torero debe terminar y no aquejado por la enfermedad, decrepito, si ni siquiera poder montar a caballo. Muere sin honra, suicidándose en su finca. La obra de Bollaín no muestra otros aspectos de la vida Juan Belmonte, como su carrera política tras retirarse de los ruedos; sino que finalmente decide hacer una semblanza del torero, un torero inusual, que por un lado revolucionó el modo de torear, y que por otra presentaba a la par miedo y desprecio por la muerte; pero un torero, al fin y al cabo.

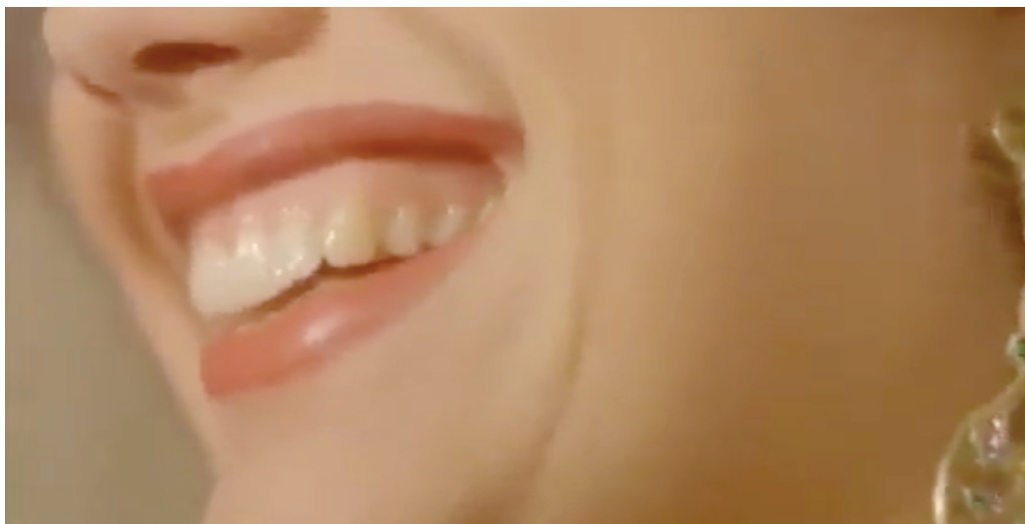
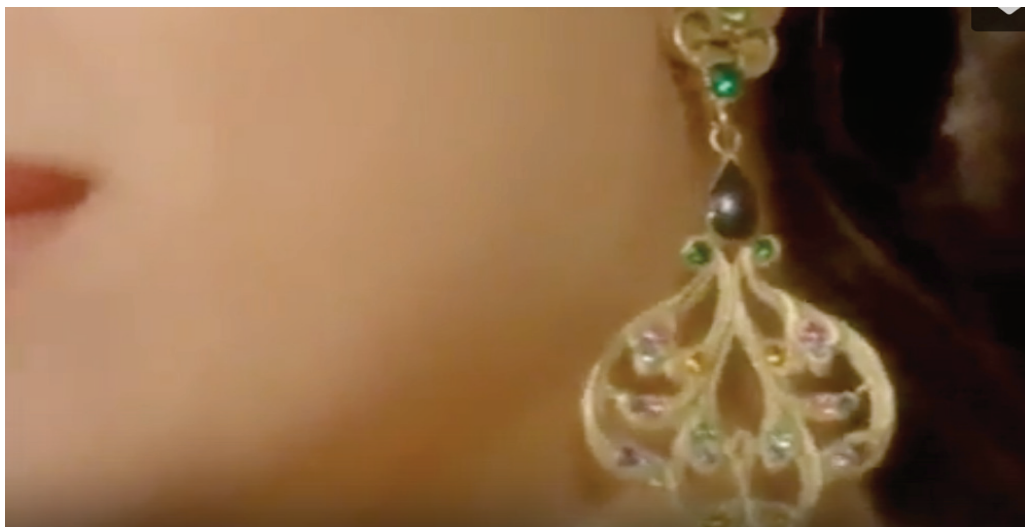
También es relevante señalar, que así como presenta conexiones con otras historias típicas del género, no hace alusión a otros elementos que caracterizarían al estereotipo del torero; como por ejemplo el apego al flamenquismo, el gusto por las juergas, el vino o las apuestas; no hay asociación con cupletistas ni con mujeres procedentes del mundo del espectáculo; lo que deja traslucir esa oposición entre flamenquismo e intelectualidad que Noel tanto criticaba en sus artículos dedicados a «el fenómeno».

Por otra parte, encontramos a Joselito «El Gallo», procedente de una familia de tradición torera, medio gitano, se nos narra su comienzo desde arriba, a través de la verbalización de los apoderados que hablan de que ha tomado la alternativa y ha sido un éxito, situado en una posición de privilegio, que sin embargo, no le sirve para poder casarse con la mujer que ama, como le confiesa en una secuencia a Belmonte, por ser gitano, en una secuencia en la que ambos se dirigen juntos en tren a una de las corridas. Este es el único caso de prejuicio racial que se puede observar en el filme.

Otro torero que también aparece es Rafael «El Gallo» hermano mayor de Joselito, que tiene una breve aparición en una secuencia en la que Juan observa su salida de un hotel con una mujer del brazo y rodeado de fotógrafos, lo que sirve de motivación a Juan para volver a la taberna y decirle a Calderón que quiere ser torero.



Como Gabriela Viadero (2016) ha señalado, existen dos motivaciones principales que impelen a un joven a convertirse en torero en las películas taurinas realizadas durante la dictadura franquista: de una parte el salir de la pobreza; de otra, la vocación; las cuales se pueden dar por separado o de manera conjunta. En este caso, están presentes ambas motivaciones; pero la de salir de la pobreza parece más presente, ya que el éxito trae aparejada la fama, la fortuna y las mujeres; algo que se puede resumir en los planos de Rafael «El Gallo» que sirven como fuerza actancial para el protagonista.



**Fig. 8 y 9. Panorámica en detalle. Fuente: *Belmonte* [DVD]**





**Fig. 10. PD Pendiente de Julia. Fuente: *Belmonte* [DVD]**

En estos planos se puede apreciar la iteración entre planos en distintas secuencias, en la primera se trata de una panorámica que recorre desde el pendiente a la boca de la chica, en clara analogía entre la riqueza y la sexualidad, lo que hará que el personaje protagonista decida acceder a la acción diferencial que lo caracteriza, ser torero. En la segunda, es la atracción que ejerce sobre el torero la que será su mujer, siendo este su plano de presentación.

Por supuesto, y aunque no se ha señalado por no ser una figura prototípica andaluza en muchos filmes, la figura del torero lleva aparejada la del apoderado, en este caso un torero retirado, Calderón. Personaje el cual queda impresionado ante el desprecio por la muerte que manifiesta Belmonte en su manera de torear y que le apoyará en su ascenso como torero consiguiéndole los contratos.

#### **4.2.1.2.2. La chica de cortijo**

Si hasta ahora se visto que las narrativas sobre lo andaluz tenían una predominancia de personajes principales femeninos en los cuales la principal trama es la amorosa. Definidas a través del mundo rural, la chica de cortijo o la gitana que canta y baila para ascender socialmente en lo que se ha llamado el *sueño español*.

Al igual que el personaje del cacique, el terrateniente y el torero tuvieron sus consecuentes redefiniciones en el espacio cinematográfico andaluz, ocurre lo mismo con los personajes femeninos; en este caso el de la chica del cortijo, esa chica que media en las relaciones amorosas del drama rural, depositaria de la honra y el honor familiar. Así, en *Manuela*, película considerada inicial del cine andaluz, se redefine el concepto de la chica del cortijo, la mujer de entorno agrario, campesina, la cual mediante sus acciones o, incluso, la carencia de ciertas acciones define a esta nueva mujer andaluza.

El universo presente en *Manuela* es ante todo femenino, aunque la mayor parte de las veces, la construcción que se hace de ellos es desde un punto de vista masculino, en especial, en relación a Manuela y las cualidades que se le atribuyen. Como personaje protagonista de la obra, se inserta en la narración mediante el mito, Manuela representa un mito sensual para su entorno; sin embargo esa sensualidad no es explotada por la protagonista para conseguir unos fines como presentaría el mito por excelencia de la mujer andaluza, Carmen.

Externamente, Manuela, aparece despojada de los rasgos étnicos atribuidos tradicionalmente a la mujer andaluza; es decir, etnia gitana y vestuario folclórico; se presenta vestida de manera austera con colores oscuros. Tampoco posee las particularidades en el habla de la clase social baja –modismos, refranes ni incapacidad para expresar sus ideas–. Independiente, de carácter resuelto –pero introspectivo–, procede del mundo rural y se siente cómoda en él.

En la puesta en escena de su presentación como personaje protagonista se encuentra el mayor rasgo de identificación con la mujer española. Éste se nos hará en los minutos iniciales del film. En realidad, estos minutos sirven para ponernos en contexto del mundo en el que vive Manuela. El campo, la muerte de Don Angosto y el conflicto con su padre<sup>124</sup>. No será hasta el velatorio de su padre –minuto 6 de la copia analizada– en el que

---

<sup>124</sup> Rafael Utrera dice así del inicio del filme “Las pinceladas que sirven para mostrar a los personajes en el comienzo del film informan tanto de unas estructuras sociales como de encubrimientos y falsedades” Utrera, R. (1996). Andalucía. In J. M. Caparrós Lera, *Cine español. Una historia por auto-nomías* Vol.I. Barcelona: FilmHistoria Libros. P. 21

veamos su rostro, aunque todavía no sepamos a ciencia cierta si es ella, puesto que se encuentra inserto en una secuencia de primeros planos de los asistentes a la vela. Será en la escena del cementerio, minuto nueve de la copia analizada, donde realmente veamos quién es Manuela. Así pues, su presentación se hace a través del momento en el que ella, vestida de rojo baila sobre la tumba del asesino de su padre, mientras su madre, imperturbable contempla la escena. Un acto de rebeldía en el que expresa su alegría, mediante el baile por la muerte del terrateniente y que el realizador recreará en una sucesión de planos picados y contrapicados en los que enaltece la figura de la bailaora Carmen Albéniz –que da vida a la joven Manuela–. La expresión de las emociones mediante el canto o el baile es uno de los rasgos más típicos de la españolada, siendo algo inherente al temperamento<sup>125</sup> de la andaluza; sin embargo, esta actitud de Manuela no se volverá a recrear en todo el filme. Este momento es donde se fragua el mito de Manuela, en el que se gana el respeto de todos sus convecinos. Este respeto queda patente en que nadie la asocia al apodo familiar, «La Jarapilla» como le correspondería, sino que ella es Manuela a secas.



**Fig. 11. Manuela y su madre se plantan ante la comitiva mortuoria de D. Angosto. Fuente: *Manuela* [DVD remasterizado de VHS]**

---

<sup>125</sup> Temperamento entendido este como parte de la personalidad, es decir, rasgo genético inherente a la persona; al contrario que el carácter que es curtido a través de la experiencia externa.



**Fig. 12. Plano Picado del inicio del baile. Fuente: *Manuela* [DVD remasterizado de VHS]**



**Fig. 13. Plano Picado de Manuela. Fuente: *Manuela* [DVD remasterizado de VHS]**

Manuela, adulta, muestra una personalidad resuelta e independiente, en diversos momentos: cuando se acerca a darle unas galletas a Antoñillo, contraviniendo los deseos de su madre se casa con Antonio, plantado cara a Aguacharco o al turista que le compra los melones, o cuando mantiene una relación sexual con Antoñillo. No obstante, a diferencia de la tradicional representación de la mujer an-

daluzada dada por la española, Manuela presenta un carácter sereno y reflexivo, la mayoría de sus acciones provienen de la reflexión y no de un espíritu impetuoso; se sustenta con una profesión no vinculada al mundo artístico, y no sólo a ella, sino a toda la familia. De hecho, a pesar de saber que podría dedicarse al mundo artístico –incluso Antonio le propone hacer un dueto junto a él– reniega de ese mundo, prefiriendo el entorno rural y agrario y su condición social como demuestra con la renuncia de la herencia que le deja Don Ramón al final de la obra.

La postura ante la Iglesia Católica en Manuela, es manifiestamente anticlerical. Rehúsa volver allí «después del tostón que nos tragamos el día de la boda» en el minuto 28. Manuela expresa de forma reiterada su desapego por la religión, se guía por una moral propia cuando dice por boca del cura «que no va a la iglesia porque no le gustan lo de los pecados mortales, que cuando le explicaron la doctrina no pensaba nada, pero que cuando fue mayor supo que eran pecados mortales cosas que no hacen mal a nadie»<sup>126</sup>. Es esta moral propia, anticlerical, la que le guía en sus actos, y le llevará a, por ejemplo, mantener la relación con Antoñillo. No obstante, aunque su postura de rechazo a la moral religiosa es manifiesta, Manuela se inserta dentro de ese imaginario en el cual la mujer debe preservar y mantener la honra.

La lectura que podemos extraer de esta aparente contradicción en cuanto a la presentación del personaje protagonista y la historia que se va a desarrollar, es la de la muerte de una imagen de lo andaluz, sugiriendo un nuevo modelo. No sólo acontece la muerte de Don Angosto como terrateniente usurero y explotador, así como la muerte de El Jarapo como hombre rudo y héroe local, similar a la figura del bandolero. También nos encontramos ante la muerte del propio género de folclóricas tal como había sido utilizado hasta el momento y la transformación de la mujer<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> Minuto 67 de la copia analizada.

<sup>127</sup> En la década de los cincuenta la «transformación ideológica» del cine de folclóricas ya había sido completado, surgiendo el género cupletista, renovando la visión de la mujer. Planes Pedreño, J. A. (2010). Estereotipos “nacionales”. En I. De Francisco, J. A. Planes Pedreño, & E. Pérez Romero (Eds.), *La mujer en el cine español*. Madrid: Arkadín Ediciones S.L. Así como en la década de los sesenta se da el auge de las niñas prodigio, siendo Marisol, el nuevo modelo de la folclórica andaluza.



, todo ello augurado por los sonos del nuevo estilo musical -rock andaluz- del grupo Triana. Por lo tanto, en esta escena se encuentra resumida en un planteamiento metafórico el mundo iconográfico tradicional andaluz, que termina enterrado en el cementerio, lo que está por venir, será algo nuevo, como en *La espuela*, la muerte de Don Enrique inaugura una nueva etapa.

Pero el personaje de Manuela también es definido por oposición a otras mujeres de la obra, como Purita. Ella es la representante femenina de una clase social alta, urbanita, moderna y liberal; aunque andaluza de nacimiento ha pasado su vida en el extranjero. Su indumentaria en su presentación será acorde a la moda, pantalones acampanados y zapatos de tacón con plataforma. La identificación de este personaje con el mundo urbano y por demás extranjero, hará que la mayoría de los desnudos -no hay que olvidar que nos encontramos en el auge del «cine del destape»- provengan por parte de ella. Aunque nacida en Sevilla, ha pasado casi toda su vida en el extranjero, educada por una madre que ha huido de la moral imperante en la sociedad sevillana, por lo tanto no posee esa cualidad dada en la mujer como garante de la honra que se da en Manuela. De hecho, ella se convertirá en el elemento pervertidor sexual de los hombres del filme, mientras que Manuela representará la sensualidad y el goce del amor platónico -todos los hombres se contentan con amarla en silencio y en la distancia, salvo Aguacharco que trata de forzarla y extorsionarla sin conseguirlo-.

Purita manifiesta una nostalgia por la tierra andaluza, presente en especial durante la fiesta flamenca en la que va vestida «con los colores de Andalucía» y en la que descubre al pueblo andaluz, expresa su deseo de volver a vivir en Andalucía y «dejar América para los del FBI»<sup>128</sup>. La fascinación de Purita por Andalucía proviene del aspecto colorista, el cante flamenco, visión estereotípica extranjerizante de lo andaluz. Dice que ella poseía sólo recuerdos malos provenientes de su clase social, esto es los recuerdos de la moral religiosa y férrea de los que su madre huyó y que se encontraban presentes a través de su tía Gracia, la esposa de Don Ramón. Acorde al cine que refleja el boom turístico-

---

128      Minuto 54 de la copia analizada

co, Purita se presentará ese elemento extranjero dentro de la narración, y es atraída como ya antes fueron los turistas del siglo XIX por el exotismo de la tierra andaluza.

Por otra parte, también encontramos en *María, la santa* una reformulación del estereotipo femenino con respecto al ambiente rural, aunque, la principal crítica de la obra vaya para la superstición religiosa; su personaje protagonista, María, nos es presentado como una santa, en coma, en una cama rodeada de flores, estampas marianas y beatas que le rezan y le solicitan milagros. Tras lo cual, se nos informa que María ha sobrevivido a un intento de violación con agresión, por lo cual el pretendido milagro del que hacen gala el párroco y el alcalde busca promocionar el pueblo de manera turística.

Su caracterización, si bien se trata de una actriz con una fisionomía que podría ser la tradicional para la andaluza, no muestra rastro de rasgos folclóricos, tan solo la pertenencia al entorno rural. María se nos muestra en primera instancia como una chica virtuosa, pura y virginal; de la cual, una vez despierta, se sabrá que lo único que ella quiere y aspira es a ser como las demás chicas, piensa en salir y divertirse; no se encuentran ni en sus acciones, ni en sus deseos ningún rastro de la tradicional chica del cortijo, cuyas motivaciones vienen dadas a través de los relatos amorosos en los que se inscriben, manteniendo la virtud y la pureza. Es más, toda la panoplia orquestada por el párroco queda en agua de borrajas cuando se descubre que no es virgen, sino que ha mantenido relaciones sexuales con el hijo del marqués, lo cual le lleva a sufrir el acoso y el desprecio por parte del resto de habitantes del lugar, incluso de su propia madre, que se siente decepcionada porque no sea una santa y la encierra en casa. Se trata de una crítica voraz al sistema religioso de la cual ella ha sido objeto, sin pretenderlo y por el cual paga con su vida al final de la obra. Este hecho si guarda relación con las historias de otras mujeres de vida disoluta usual en el cine costumbrista, pero que sirve de pretexto narrativo para que el círculo del milagro religioso vuelva a comenzar, terminando el filme tal como empezó, asonando las campanas porque ha sucedido un milagro.

#### 4.2.1.2.3. Jornaleros, temporeros, mineros y pescadores

Una de las inclusiones de las narrativas centrada en lo andaluz tiene como centro al campesino o jornalero, no se trata de los braceros de las fincas, enamorados de la chica del cortijo; sino de la masa agraria, que se moviliza demandando mayor salario y mejoras en sus condiciones, o incluso que de individualización, aunque en ciertos momentos se les pueda poner nombre como «La Roja» en *Los invitados*, o Carlos en *El corazón de la tierra*, el campesino o jornalero como masa se moviliza en huelgas que demandan mayores salarios o incluso la propia tierra como parte del conflicto secular andaluz. Estos personajes siguen siendo predominantemente de clase social baja.

Una de las demandas del manifiesto del cine andaluz era la inclusión de los conflictos sociales en la cinematografía; por lo que no es de extrañar que estos irruman en las narrativas que tienen lugar en entornos predominantemente agrarios. Sin embargo, una de las cosas a señalar es que en la mayoría de los casos estos son personajes secundarios, de la muestra analizada prácticamente ninguno de estos conflictos reside en el centro argumental de la trama a excepción de *El corazón de la tierra*, por lo que estas demandas quedan, en ocasiones diluidas en el trasfondo contextual del argumento principal como ocurre en *La isla mínima*. Personajes principales que tengan relación con estas profesiones se encuentran en *Manuela*, *Entrelobos*, *Atún y chocolate*.

No obstante, hay que señalar que hay una diversificación en cuanto a las profesiones de las clases bajas del andaluz. De una parte se da los jornaleros y temporeros en *Los invitados*, *La espuela*, *María, la santa* o *La isla mínima*; los pescadores y mariscadores como aparecen en *Atún y chocolate*, *Frente al mar* y *La isla mínima*; los mineros de *El corazón de la tierra*; los cazadores furtivos en *Manuela* y *La isla mínima*; o los pastores de *Entrelobos*.

Una diversidad que en la mayoría de ocasiones se aprovechará la presencia de los mismos para sacar a relucir los conflictos sociales en los que viven; así en *Atún y chocolate* se pone de manifiesto un problema puntual sobre las aguas internacionales y la pesca con el gobierno marroquí que tuvo lugar a principios del si-



glo XXI; en *La isla mínima*, se refleja el tema de las huelgas que tuvieron lugar en las marismas durante el año ochenta; o en *El corazón de la tierra* la demanda del cese de la explotación minera mediante las teleras, así como el reclamo de la propiedad de la tierra que se encontraba en manos de compañías inglesas.

Según el análisis narratológico propuesto en la metodología. La primera característica que resalta en el filme es que los papeles andaluces son esencialmente secundarios y figuración especial, lo que según dicen Shohat y Stam (2002) les otorga una homogeneidad como colectivo mediante la sinécdoque y alegorización de los mismos que se establece en parámetros discursivos sobre su representación.

Tras el análisis se observa que la gran mayoría los personajes andaluces que aparecen son de extracción social baja, siendo el principal rasgo distintivo el habla. Los personajes tienen acento andaluz, aunque el uso del lenguaje en este caso particular está alejado de los retruécanos y modismos asociados a la baja cultura con la que normalmente se asocian los estereotipos andaluces (Sánchez Alarcón, Muñoz Ruiz et al., 2000). Es decir, los personajes tienen un marcado acento, pero no utilizan palabras como *probe*, elementos dialectales arcaicos como la utilización de la *e*, por ejemplo *pe-setes* por pesetas, así como también se aprecia la ausencia de la utilización del lenguaje en clave de humor, frases hechas y refranes. Una de las aportaciones de los estudios culturales en referencia a la construcción de identidades en los discursos viene definida por la utilización de la lengua que posiciona a los sujetos dentro de las relaciones de poder (Trenzado, 2000, p. 187), es esta línea en la que se posicionan Shohat y Stam cuando dicen que «las lenguas son símbolos importantes de la identidad colectiva y a través de ellas se manifiestan las posiciones que se adoptan respecto a la diferencia cultural y nacional. Aunque las lenguas como entidades abstractas no existen en jerarquías de valor, las lenguas vivas operan dentro de las jerarquías de poder» (Shohat y Stam, 2002, p. 198) y que como decíamos en la introducción en palabras de Zunzunegui, los cinemas nacionales deben dar cuenta de estas particularidades lingüísticas, así como huir de los estereotipos contruidos por el centralismo. En este sentido, el

estereotipo andaluz representado durante gran parte del siglo XX se encuentra constituido con base en una alteridad de norte-castellano-alta cultura/sur-andaluz-baja cultura, y que Jo Labanyi (2004) apunta como construido en los tropos de la colonización, en los que el lenguaje tiene un papel determinante en su constitución discursiva.

Los personajes secundarios en *La isla mínima* presenta una representación iconográfica carentes de elementos folclóricos; sin embargo sí que presentan rasgos dialectales en el lenguaje, rasgo que los adscribe al grupo. Se puede observar, sin embargo, cierta homogeneidad en su caracterización visual: cabellos y piel morenos, vestimenta en general relacionada con trabajos agropecuarios; botas altas de campo, boinas y gorras para el sol en tonos verdes u ocre. Los personajes secundarios femeninos suelen aparecer con el cabello recogido, cierto aspecto desaliñado y pocas alhajas.

Con respecto a esto último, sí que se aprecia que numerosos personajes utilizan cadenas con crucifijos al cuello o algún tipo de medalla religiosa casi en exclusiva con respecto a adornos. Presentan, además un aspecto curtido por la exposición al sol, a excepción de las chicas jóvenes y Quini.

Se puede decir que su estética está dotada de cierto verismo, revelando un perfil socioeconómico bajo; en el que su entorno ecológico caracteriza también a los mismos. Sus casas aparecen descuidadas, crudas, desprovistas de riqueza y comodidades, ejerciendo una función temporal dentro del relato de tiempo detenido o anquilosado en un pasado pretérito del tiempo de la historia, del cual parecen que no pueden escapar por mucho que algunos de ellos lo intenten. Empero además, esta caracterología de los personajes dota de cierta función mimética entre el entorno natural de Las Marismas y los mismos como se puede apreciar en las siguientes imágenes.



**Fig. 14.** Jesús, el cazador furtivo mientras es perseguido. Fuente: *La isla mínima*. [DVD]



**Fig. 15.** Angelita, la vidente. Fuente: *La isla mínima*. [DVD]

Actividades como la cacería, el furtivismo o el contrabando de drogas y tabaco son algunas de las acciones diferenciales realizadas por estos personajes secundarios.

Por otra parte, cabe señalar en universo rural de *María, la santa*, en el que es de suponer que el pueblo vive de trabajar el campo, pero que es una mera suposición ya que se encuentra paralizado por el milagro, nadie trabaja, a excepción del vendedor de

objetos de la santa y La Mulata, la prostituta del lugar y madre de Diego. El pueblo nos muestra a las mujeres rezando en las calles y a los hombres en las plazas y las tabernas, y que como bien ironiza la canción que tiene lugar durante la fiesta «es más fácil un milagro, que trabajar en la era», lo cual dota a la obra y a los personajes de cierta vagancia e indolencia inherente al estereotipo del andaluz, así como del fervor religioso.

#### **4.2.1.3. Un caso particular: Blanca**

En *El corazón de la tierra* encontramos un caso particular de personaje femenino, procedente del entorno rural pero que debido a sus condiciones específicas dentro del relato no puede señalarse como de clase social baja, en todo caso podría adscribirse a la clase media o clase media-baja. En la historia asistimos desde pequeña a su amistad con Kathleen, la otra protagonista, de origen inglés; entre este hecho y la posición de su madre, enfermera en el hospital del lugar; harán que Blanca se convierta en maestra de inglés para los niños del pueblo. Una profesión que si bien en la época en la que se enmarca la historia no reporta grandes beneficios, tampoco es que esté asociada directamente al entorno rural. También hay que señalar que al principio de la obra se nos presenta como escritora/narradora de la historia, que enlazará con el final cuando decida dedicarse a ello.

Su caracterización está alejada del folclorismo usual en la vestimenta de las andaluzas que en el cine español mostraban en historias ambientadas en este momento histórico, aunque sí que se configura por oposición a Kathleen, tanto en a nivel visual como a nivel psicológico y de acción. Mientras que Kathleen es pelirroja, de piel blanca, ojos claros y de temperamento resuelto; Blanca, es morena tanto de piel como de cabello, con ojos oscuros y muestra un temperamento más cauto y recatado. En este sentido se puede encontrar una caracterización a nivel escópico aparejado al de la gitana, pero Blanca no es representante de esta etnia. En cuanto a su atuendo, también se definen por oposición, mientras que Kathleen viste de una manera más exuberante, al estilo parisino, mientras que Blanca, es más recatada. Además fuma, un rasgo asociado a la masculinidad del que ella hace alarde diciendo

«es el último grito en París[...] si los hombres lo hacen, ¿por qué no las mujeres?».



**Fig. 16.** Presentación de Blanca y Kathleen en el minuto 25, ya adultas. Fuente: *El corazón de la tierra* [DVD]

En el aspecto fenomenológico de las acciones se le puede señalar un temperamento flemático, al igual que Manuela, mientras que Kathleen presentaría el temperamento sanguíneo, sin duda revestido de cierto romanticismo. Ambos personajes luchan por reivindicar unas condiciones más justas para el pueblo andaluz, pero mientras Kathleen se posiciona al margen de la ley en sus acciones, de forma revolucionaria y análoga a los bandoleros; Blanca siempre mostrará cautela y respeto por la misma. Su manera de cambiar el mundo en el que vive se da a través de las cartas que escribe a la compañía inglesa demandando el cierre de las teleras, así como la devolución de la tierra al pueblo andaluz; también mediante la enseñanza a los niños del lugar. Su manera de ver el mundo que le rodea también induce la transformación de Robert, que se posicionará del lado del pueblo andaluz en contra del colono inglés.

A pesar de que su condición social, profesión y su etnia no sean los tópicos del estereotipo romántico, el filme no deja de poseer ese aire romántico de los viajeros ingleses que encontraban una tierra exótica y que Blanca, a pesar de que pudiera pensarse



que este personaje se posiciona en la antítesis del arquetipo universal de una andaluza como el personaje de Carmen de Mérimée; sí posee ciertos rasgos como la belleza, y la puesta en valor de la independencia y la libertad en conjunción con otros rasgos típicos de la chica del cortijo procedentes del costumbrismo como la pureza y contención, aunque no muestra los rasgos de religiosidad de estas, ni los de superstición.

Se trata pues de un personaje cercano al rol de la andaluza resuelta, sin los rasgos folclóricos ni la comicidad inherente al estereotipo andaluz.

### **4.2.2. Personajes de entorno urbano**

Una de las apreciaciones extraídas de la muestra analizada es que el cine producido en Andalucía ha incluido personajes del entorno urbano más allá del señorito. En cuanto a la representación de andaluces provenientes de un entorno urbano hay que recordar que el cine de tipo costumbrista circunscribía a los personajes andaluces a un entorno rural, siendo el señorito, cuando obedecía a las características del chulo, el único que guardaba cierta vinculación con la ciudad; ya que ésta es utilizada en el drama rural como elemento caótico y de desorden moral dentro de las estructuras narrativas. Por lo que con respecto a la representación social de Andalucía, se aprecia la inclusión no solo de personajes que ubicados en este entorno, sino que además, en ellos encontramos representantes de todas las clases sociales; si bien es verdad, que sigue existiendo una predominancia en cuanto a la clase social baja. En estas narrativas se puede observar la irrupción de personajes con profesiones pertenecientes a clases medias y sus conflictos, en los que se presenta tanto a protagonistas como a secundarios sin rasgos folclóricos atávicos, con un uso del acento andaluz natural, sin elementos cómicos ni exageraciones en la expresión de sus sentimientos.

#### **4.2.2.1. Clase social media**

En *Frente al mar* las tres parejas protagonistas que realizan los intercambios poseen tanto un nivel socioeconómico medio en el que se pueden encontrar profesiones como la de locutor o psicólogo. Se trata pues, de una representación alejada

del folclorismo atávico, en el que se muestran problemáticas de la clase media como pueden ser las relaciones interpersonales resueltas a través de las psico-dinámica.

Otro tanto les ocurre a los jóvenes de *El camino de los ingleses*, aunque se diría que su perfil general es medio-bajo, a excepción de Paco, el hijo de un empresario y político local; su caracterización están en consonancia con el tiempo cosmológico de la narración, la década de los setenta. No presentan rasgos folclóricos, así como utilizan un acento andaluz de manera natural, sin caricaturización del mismo. Aunque de una parte, en la narración se den los sueños de aspirar a una vida mejor a través de profesiones relacionadas con elementos del espectáculo, como Luli, que quiere ser bailarina. Parece lógico que en una película centrada en el fin de la inocencia de la juventud y la presión social ejercida por el conflicto generacional; en la que, además, se establece al topónimo como metáfora «El camino de los ingleses», el nombre de una calle de la que se dice que desde ahí se llega a todas partes, se den sueños de juventud y escapismo; sin embargo, estos no serán el ser torero o folclórica como se ha establecido en la representación costumbrista de lo andaluz; sino que se trata de unas aspiraciones de lo que se puede entender como *formas cultas*, bailarina de ballet o poeta; o el Garganta, locutor radiofónico. Y que tal como expresa Miguelito, él trabajará en una ferretería, pero quiere será poeta.

En otras narraciones de la muestra, también se pueden apreciar representantes de estas clases como los policías protagonistas de *Grupo 7*, Sapo, el profesor de inglés, María, la periodista y el resto de personajes secundarios en *Nadie conoce a nadie*.

En *El mundo es nuestro*, al tratarse de una comedia con ciertos tintes satíricos y paródicos, los personajes están articulados de una manera más estereotípica; e incluso se podría decir que arquetípica; de la realidad sociocultural y económica en la que está producida para elaborar una sátira sobre la corrupción del país. Así, se dan los perfiles de la cajera de banco con mal humor, la funcionaria que aprovecha la hora del desayuno para hacer gestiones, el currela que hace chapuzas sin contrato y cobra el paro, el empresario corrupto, el empresario honesto que se convierte en héroe

aunque haya secuestrado la sucursal, la periodista con deseos de grandeza, el director de banco corrupto que ejerce de compinche del empresario, la pareja que espera una hipoteca para comprar un piso, el chico con estudios que trabaja en una cadena de comida rápida, la limpiadora resuelta; el policía machista; la policía del norte que no entiende la idiosincrasia del lugar; y así, uno tras otro se presentan en un *totum revolutum* tipos de una realidad cotidiana con la que el espectador medio está acostumbrado a tratar en su día a día. No obstante, el discurso establecido a través de los personajes guarda cierta relación con el costumbrismo; ya que de una parte, se trata de personajes-tipo de una realidad social concreta, apegados a lo popular; de otra, la utilización del momento puntual en el que se desarrolla la acción; la Semana Santa, lo cual sirve para mostrar cierta idiosincrasia popular acerca de lo andaluz. La articulación entre personajes como la inspectora Velasco, que es del norte, la cual intenta establecer un operativo tal y como correspondería a la situación, entra en conflicto con el resto de policías, tanto de su propio equipo como con las unidades de policía local que están controlando el paso de las procesiones, los cuales, le recuerdan constantemente que no es de allí y que no entiende la situación, impidiéndole que realice su tarea como es debido. Esto origina que tengan que personarse en el lugar superiores de la inspectora, masculinos, para intentar resolver la situación y los conflictos generados además entre la policía local y la nacional. Esto establece una dialéctica norte/sur en términos puramente idiosincráticos tal como se venían representando entre los personajes de las películas españoladas en las que los personajes procedentes del norte y los del sur se contraponen en cuanto costumbres, valores y acciones.

#### **4.2.2.2. Clase social baja**

##### **4.2.2.2.1. El «Cani»**

Uno de los nuevos tipos que tienen cabida entre las nuevas representaciones de lo andaluz es el del «cani» o «canijo». Es un tipo que se asocia a las clases bajas suburbanas de las grandes ciudades andaluzas. Normalmente son chicos jóvenes, sin estudios y que realizan actos delictivos como pequeños hurtos o tráfico de drogas a pequeña



escala. Son los personajes de *7 Vírgenes* y los de *El mundo es nuestro*.

El *cani* suele tener una representación estética propia: camisetas ceñidas de tirantes o sin mangas, cazadoras, alhajas de oro como anillos y cadenas, pantalones deportivos, cortes de pelo específicos como ir rapado o rapados por algunas partes. Es usual el alarde de la violencia, su uso, así como ya se ha señalado está asociado a pequeños actos delictivos. También suele ir asociado a cierto estilo musical, de tipo electrónico, así como a los vehículos; motos, coches *tuneados*. Todo ello puede observarse en la caracterización de los personajes de la obra de Alberto Rodríguez *7 Vírgenes*, en las que Richi y Tano, junto al resto de sus amigos, presenta esta estética y las acciones definitorias del *cani*.



**Fig. 17.** Tano y Richi, representantes de *el cani*, beben cerveza mientras pasean por el parque. Fuente: *7 vírgenes* [DVD]

Los personajes de *7 Vírgenes* obedecen a un enfoque realista por parte de su director en el que se tratan de mostrar otras realidades andaluzas alejadas de la imagen folclórica de Andalucía. En *El mundo es nuestro*, el otro filme en el que son protagonistas *el cabeza* y *el culebra*, también obedece al mismo enfoque crítica social, pero esta vez en clave de comedia, con una caracterización visual igual a los personajes del filme de Rodríguez, en este caso sí que se perciben ciertos usos del lenguaje andaluz que pretenden explotar la comicidad de la obra.

Navarrete Cardero también ha señalado sobre este fenómeno en relación a la película *Yo soy la Juani* (2006) de Bigas Luna, la cual considera una españolada: «efectivamente, los

habitantes de la película responden en su esencia al fenómeno *Caní*, una nueva estética nacida en la periferia de las grandes ciudades andaluzas, principalmente en Sevilla, Málaga y Cádiz» (Navarrete Cardero, 2009, pp. 288–289). Expone que este tipo de personajes conecta a la perfección con el retrato de tipos populares realizados por escritores costumbristas tamizados por el contexto temporal y social en el que se producen; incluso encuentra en Cervantes una alusión al tipo «gente de barrio» en *El celos extremeño*:

Hay en Sevilla un género de gente ociosa y holgazana, a quien comúnmente suelen llamar gente de barrio. Estos son los hijos de vecino de cada población [...] gente baldía, atildad y meliflua, de la cual de su traje y de sus maneras de vivir, de su condición y de las leyes que guardan entre sí había mucho que decir (Cervantes, 1998:249).



Fig. 18. *El Culebra y el Cabeza*. Fuente: *El mundo es nuestro* [DVD]

#### 4.2.2.1.2. Los pícaros obreros

El pícaro es un arquetipo de larga tradición literaria en España, en *Se acabó el petróleo* y *Los alegres bribones* encontramos una serie de personajes populares que presentan los rasgos de la picaresca. Se trata de una clase baja urbana que trabajan, bien en la construcción y la venta ambulante en el primer caso; y la venta ambulante o pequeñas estafas en la segunda. Estos dos filmes con guion y dirección de Pancho

Bautista, tienen como objeto realizar una sátira social sobre el desempleo en la década de los ochenta por lo que recurre a personajes apegados al casticismo español.

Así Pepe, Paco los protagonistas de ambas películas junto a Josele en *Se acabó el petróleo* y a Juan en *Los alegres bribones* son personajes de clase social baja que recurren a la picaresca del hurto y de la suplantación de identidad para ganar una gran fortuna en ambos casos. Su caracterología también está ausente de rasgos folclóricos, aunque la utilización del lenguaje que hacen los personajes está más en consonancia con la comicidad explotada bajo el género costumbrista con retruécanos, juegos de palabras, metátasis, abundantes refranes, dichos populares y chistes en pro de la exploración cómica de los personajes, acentuando la hilaridad expuesta en los distintos gags que tienen lugar en la obra. En definitiva, todos los elementos acusados en el lenguaje vulgar de factura culta que se expuso en el apartado teórico.

En estos personajes encontramos una representación de la masculinidad que guarda relación con el *homo hispanicus* (Viadero, 2016, p. 338) a la representación del hombre español en la década de sesenta y setenta en relación a las películas relacionadas con el turismo de la época final del régimen franquista. Se trata de un personaje el cual está caracterizado por una sexualidad extrema y una obsesión por las mujeres. Así, por ejemplo, en *Se acabó el petróleo* acontecen diversas escenas donde Paco y Pepe intentan mantener relaciones con sus esposas, pero debido a la crisis existente la se encuentran sin luz, lo que hace que éstas no rechacen a los maridos; lo que sirve de recurso cómico para que, por ejemplo, Pepe, asalte a su amigo haciéndose pasar por un ladrón que entra en su casa para robarle la batería de su coche y tener luz en casa y contentar a su esposa. También en la secuencia en la que Paco intenta hacer el *salto del tigre* desde el armario, pero con la poca luz de las velas, caiga al suelo rompiéndose un brazo.

Más adelante en la película, ya haciéndose pasar por los jeques árabes, Paco robará el disfraz de torero de uno de los espías para presentarse así ante una de las chicas extranjeras que le han contratado y mantener relaciones, ya que como dice el propio espía «a las extranjeras les gusta el traje de

torero». De nuevo la presencia del estereotipo andaluz y español por excelencia, que sirve para demostrar la bravura canalizada a través del deseo sexual y que sirve de sátira, ya que al final Paco no podrá, en términos taurino, *rematar la faena*.

También aparece en *Los alegres bribones* el travestismo y el disfraz como recurso cómico en la estafa al casino clandestino, esta vez, se utilizará otro de los arquetipos universales del andaluz y español como es el de Don Juan, acompañado por dos novicias, que son los otros dos secuaces disfrazados.

#### 4.2.2.3. Clase social alta

Recordemos que el señorito chulo es uno de los personajes que tiene una caracterización de clase social alta a caballo entre el mundo urbano y el mundo rural. Este estereotipo se podría decir que ha encontrado cierta cabida en las películas que presentan otras realidades sociales alejadas del mundo rural y con otras vinculaciones, manifestando cierta evolución. Así, los rasgos de estos señoritos se pueden encontrar en personajes como el padre de Paco, Don Alberto, de *El camino de los ingleses*. Hay que recordar, que según los cuadros costumbristas y la cinematografía en la que el caciquismo se hace presente, estos señoritos, terratenientes y caciques presentaban grados de corruptibilidad y presencia política en las que disponían de la vida del pueblo a su antojo.

Este es el caso de Don Alberto, político y empresario corrupto, pero a diferencia del estereotipo, acaba de salir de la cárcel por delitos de corrupción. Machista, apegado a la fiesta, el alcohol e incluso las drogas, mantiene a una amante y dictamina lo que su hijo debe o no debe hacer. No se puede decir que sea el mismo estereotipo, ya que no presenta los rasgos característicos a nivel visual; este personaje no es el terrateniente a caballo que viste de corto, ni manifiesta el fervor religioso de otros señoritos vistos con anterioridad. Pero como se ha señalado sí que presenta ciertos rasgos asociados al estereotipo, por lo que podría decirse que se trata de una evolución o reformulación del tipo en tiempos actuales.

Otro personaje que presenta ciertos rasgos similares es el empresario co-

rrupto de *El mundo es nuestro*: machista, racista, cree que su palabra es la ley y cree tener razón siempre en todo lo que dice, muestra desprecio por todo aquel que no le secunde o no sea de su misma condición social. Como el señorito, que tiene al capataz que lo secunda en todas sus acciones, este personaje tiene al director de banco; compinche en sus trapicheos con las mafias.

Ambos personajes son los representantes de las clases sociales altas o media-alta, en la que precisamente prácticamente todos los personajes son andaluces, incluidos ellos mismos.

### **4.2.3. La mujer y el entorno urbano**

El tratamiento de los personajes femeninos en la muestra seleccionada, como se ha visto, sigue guardando una especial relación en algunos filmes con el ambiente rural y de clase social baja. Sin embargo, en algunos filmes la presencia de personajes protagonistas femeninos se pone en relación con el entorno urbano como es el caso de *Solas* o *La voz dormida*, paradójicamente, ambos filmes del directo Benito Zambrano.

Uno de los rasgos de estas mujeres es que las protagonistas siguen siendo de clase social baja. Tanto en *Solas* como en *La voz dormida*, sus protagonistas, María y Pepita, respectivamente, son dos chicas llegadas a la ciudad del pueblo que para ganar dinero recurren a la servidumbre, aunque el tiempo cosmológico de cada relato esté separado por cincuenta años aproximadamente y sus motivaciones sean muy distintas. Otra relación que conecta ambos filmes es el tema de la maternidad, aunque con tratamientos distintos.





**Fig. 19. Rosa y María en su primer encuentro. Fuente: *Solas* [DVD]**

En *Solas* la mujer andaluza aparece caracterizada a través de sus dos personajes, Rosa, la madre y María, la hija; mientras que ya se ha expuesto que la primera aparece asociada al entorno rural, María, debe enfrentarse a la vida en la ciudad, posicionándose al principio frente a lo que representa su madre. María frecuenta la relación con hombres de manera casual y entornos como la taberna; bebe, de hecho es alcohólica; fuma y manifiesta un desapego y desaliño en cuanto a su entorno ecológico. Mientras que su madre rehúye de todo eso e incluso intenta transformar, y de hecho así ocurre, el piso de la hija; convirtiéndose es una transformación de la propia hija. El tema de la maternidad, la brutalidad masculina y la liberación sexual femenina circundan todo el relato en el que la mujer andaluza se prefigura en principio alejada de los estereotipos de la chica del cortijo, de la gitana o de la maja; tan típicos de la cinematografía costumbrista. Sin embargo, esto se produce a nivel visual y a nivel del relato, pero no tanto a nivel del discurso. En el que si lo usual, como ya se ha visto, es que la cuestión de la honra es el valor principal dado en la mujer, y la ciudad es el elemento disruptor de la vida y la felicidad femenina; María, como personaje, es infeliz, es tratada brutalmente por su padre, de ahí que se refugie en la ciudad. No obstante, los hombres con los que mantiene relaciones, son también de una brutalidad misógina palpable en la secuen-

cia en la que ella declara que está embarazada y que quiere tener el niño; bebe mucho, trabaja como limpiadora, ya que no puede acceder a un puesto mejor, no es capaz de valorarse y nadie la valora en un entorno en el que nadie se preocupa por nadie.



**Fig. 20.** María es forzada por su amante. Fuente: *Solas* [DVD]



**Fig. 21.** Plano de María sostenido, mientras su amante la maltrata verbalmente. Fuente: *Solas* [DVD]

María es redimida moralmente por los valores de su madre y por su propia maternidad, lo que queda patente al final del filme cuando en la epístola leída en *off* declara su intención de irse a vivir al campo, ya que es un lugar mejor para que su hija crezca.

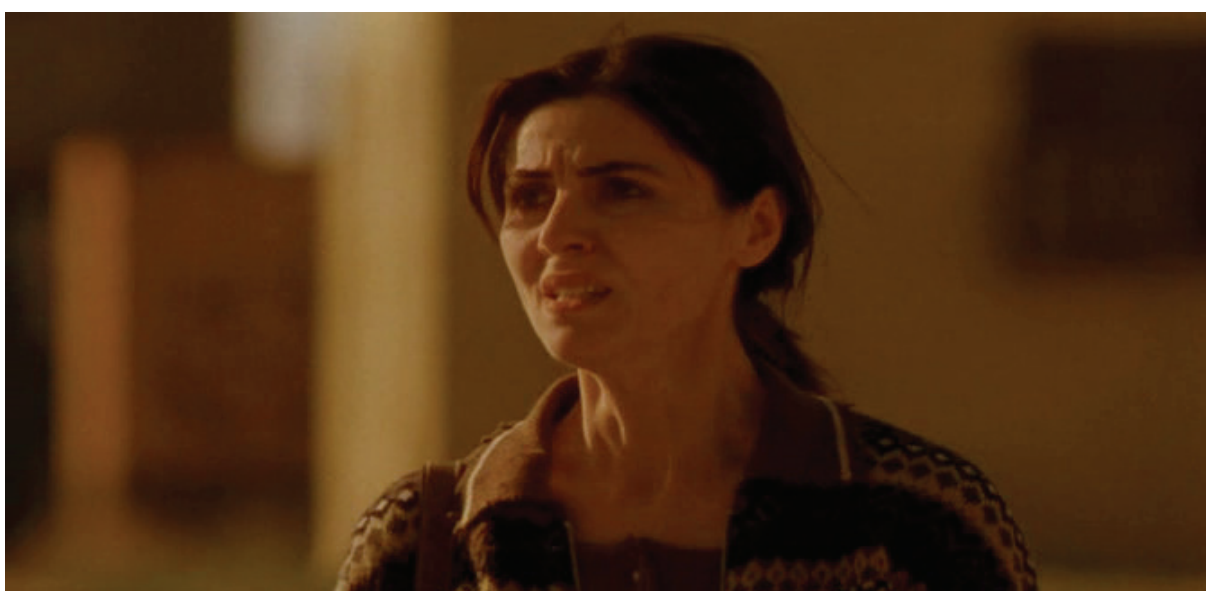
Así, de nuevo encontramos el discurso asociado a los valores morales entre la ciudad y lo rural tan manidos del drama rural, encarnados en los personajes femeninos.

La vida de la mujer en la ciudad de *Solas* aparece como un vacío existencial, carente de objetivos y metas, un devenir de días en los que el individuo se pierde a sí mismo y a sus valores morales; de ahí el constante malhumor de María, que finalmente cambia cuando consigue tener un objetivo en la vida, criar a su hija, ayudada por el viejo vecino asturiano que se posiciona en el modelo frente a su propio padre

Mientras que el entorno rural, aparece como una pacificación para el ánimo de la mujer, tal como se refleja en el plano de la muerte de Rosa, la paz interior que manifiesta al contemplar un amanecer.







**Fig.22, 23 y 24. De arriba a abajo Tres planos consecutivos donde se revela la soledad de la mujer en la gran urbe. Fuente: *Solas* [DVD]**

La otras mujeres dentro de la gran ciudad son Hortensia y Pepita, de *La voz dormida*. En su representación, aunque son hermanas aparecen perfiladas de manera dicotómica, mientras Hortensia es de tez y pelo morenos, ojos oscuros y revolucionaria, llegando a morir incluso por sus convicciones. Pepita es rubia, de tez y ojos claros, abnegada y discreta. Ambas, son perfiladas por la narradora, que es la hija legítima de Hortensia, pero criada por su tía Pepita. Contando la historia de ambas, el sacrificio de su madre y de su tía. Sin embargo, mientras Hortensia permanece en estado de cautiverio durante toda la gestación de su embarazo, Pepita trata por todos los

medios de encontrar recursos para salvarla. He aquí, la gran ciudad perfilada por los personajes secundarios, en su mayoría madrileños, que denotan la ausencia de piedad o compasión, entre los que Pepita busca ayuda. De nuevo nos encontramos ante un relato en el que la mujer en la ciudad está destinada a la soledad. En este sentido, Pepita presenta una serie de atributos asociados a la mujer tradicional que si bien no quedan manifiestos a nivel escópico, sí que están presentes a niveles formales y actanciales: honradez y discreción, así como predisposición al sacrificio.

## **4.3. ACCIONES DIFERENCIALES**

Como se ha expuesto anteriormente, una acción, sea positiva o negativa, puede definir a todo un colectivo si el que la realiza alcanza una categoría alegórica sobre dicha comunidad. Por tanto, y a través de los distintos estereotipos conformados en la cinematografía sobre lo andaluz, se dan una serie de acciones diferenciales que se trasladan como inherentes a toda la comunidad, como son el ser taurino, el cante y el baile, así como el contrabandismo. Estas serían las tres grandes acciones diferenciales sobre lo andaluz que dieron lugar a géneros cinematográficos; sin embargo no son las únicas que pueden definir lo andaluz. Los estereotipos, además de su caracterización en términos folclóricos y costumbristas han llevado aparejados un uso del lenguaje en clave cómica e hiperbólica, dotando al andaluz de una incultura a través de su uso tal como ya se ha expuesto en la parte teórica que acontecería al uso de un lenguaje inventado que servía más para perfilar la adscripción a un grupo socioeconómico que territorial, del que, sin embargo se convirtieron en exponentes las protagonistas andaluzas.

### **4.3.1. Pervivencias de acciones**

A pesar de las proclamas que desde los manifiestos de los realizadores andaluces pugnaban por reconocer en el cine español, lo cierto es que en la muestra analizada hay una serie de acciones que perviven a lo largo de la producción cinematográfica andaluza.

Se expuso que las acciones diferenciales que identifican a los personajes con lo andaluz como ya veníamos diciendo serán las actividades agropecuarias como actividad laboral principal, por lo que su adhesión al entorno rural es absoluto. Además, aparecen ciertas acciones asociadas a lo andaluz tradicionalmente, como son el contrabando, el furtivismo, la videncia o la superstición

#### **4.3.1.1. El contrabandismo**

El contrabando se erigió como una de las acciones diferenciales sobre lo andaluz desde antiguo, en parte por asociación al mito de *Carmen*, en par-

te por cierta realidad territorial, Sevilla como lugar al que llegaban todos los cargamentos desde América, la proximidad con Gibraltar, son algunos de los motivos que han dado lugar a que Andalucía sea una tierra de contrabandistas; así como su asociación al tipo del bandolero, estereotipos de la marginalidad.

La marginalidad vista a la luz de una puesta a punto desde el tiempo cosmológico de las narrativas realizadas en Andalucía, es uno de los centros temáticos; así, de nuevo se da que para la subsistencia del personaje marginal se tenga que recurrir al contrabando, como es el caso que acontece en *La isla mínima*, en la que los pescadores de la zona, además de faenar y mariscar, también trafican con tabaco y fardos de heroína. No se trata de personajes con renombre, buscados por la justicia; sino que se encuentran inmersos en la sociedad del lugar, a la que hacen partícipe; es decir, todos en el pueblo sabe quienes son, pero nadie los denuncia; haciéndose sintomático de un problema endémico lo que lo se traslada a lo simbólico como rasgo definitorio de lo andaluz. Esta trama se introduce a través de Rodrigo, el padre de Carmen y Estrella, el cual ha robado un kilo de heroína al capo local, el cual vende para comprar un coche; situándolo como principal sospechoso de la investigación.

Este mismo les reclama para contarles lo que sabe de las chicas a cambio de retirar a la Guardia Civil y poder continuar con el tráfico de droga. El secretismo como método de supervivencia social es palpable en todo momento, y aunque más que evidente que forma parte del género para una narrativa de suspense ya que obedece a esa *lógica de la búsqueda*, en clave de representación ejerce sobre la comunidad una insistencia en la fijeza del status quo y una protección sobre el propio colectivo.

La asociación del contrabandista al tipo andaluz como héroe popular, como ya se ha visto hunde sus raíces en la literatura romántica, que posteriormente quedaría traspasada a la gran pantalla. Como se ha expuesto, el estereotipo del contrabandista en los cuadros de costumbres y posteriormente en películas suelen operar justo en la zona en la que se ubica el filme de *La isla mínima*, es decir, el bajo Guadalquivir y la zona de Gibraltar. Recordemos lo que en *Los españoles pintados por sí mismos* se decía de este

estereotipo: «Valiente y cobarde a un tiempo, religioso e impío a la par» ( Juárez, 1851, p. 204), rasgos que podemos encontrar en el personaje de Jesús, el cazador furtivo.

Actividades marginales de subsistencia que como ya se ha visto —recordemos aquel periplo del joven Pepe Luis por los tipos de lo andaluz y castizo llevados a la pantalla por Rafael Salvador en *La España trágica*—.

Actividades marginales que se trasformaban en la pantalla en representaciones, *La duquesa de Benamejí* (L. Lucía, 1949) las versiones cinematográficas sobre José María el Tempranillo o Diego Corrientes, en las que estas actividades son por una parte perseguidas y por otra apoyadas y ocultadas a los ojos de la ley por las clases populares para los que como se diría en la película de Lucía «Juan Gallardo es la bendición de estas tierras». Una exaltación de rasgos positivos que los cataloga dentro de los héroes en vez de los villanos. Recordemos también que estas narrativas, según Monterde (2007, p. 97) se circunscribían a un tipo de corriente dentro de la cinematografía española de corte historicista. Ambientadas en su mayoría en el siglo XIX, hibridan en su génesis el historicismo, en diversos casos en alusión a las invasiones napoleónicas, y el drama rural, en la que el villano de la historia suele ser el poder imperante; ya se estatal, a través de los oficiales y el ejército; o caciques y terratenientes locales en la que la exclusión social a la que se veían sometidos los personajes derivaban normalmente por cuestiones de honor y honra.

Si en las narrativas sobre el contrabando que tenían lugar en el siglo XVIII y XIX se traficaba con tabaco y alcohol; el tráfico de drogas es el contrabando del siglo XX y XXI. Ubicado en las mismas zonas y por las mismas razones, la escasez de recursos y la proximidad territorial con Gibraltar y las costas africanas hacen que los personajes recurran a esta actividad. No obstante, esto es una realidad social, no se trata de un ardid narrativo, al menos, no en todos los casos analizados. Lo que se pretende exponer es que la recurrencia a este tema obedece a cierta denuncia social por parte de los creadores, como en *Atún y chocolate*, en el que el problema de las pateras —contrabando de personas— es una constante realidad en esta zona; o

como revisión histórica de cierto momento sociocultural como acontece en *Grupo 7*.

Así, encontramos a los personajes de *7 Vírgenes* como Richi, que trafica con artículos robados o el Rana, un pequeño camello que trafica todo tipo de drogas; el submundo sevillano de las periferias de *Grupo 7* donde todas las familias viven del narcotráfico, hasta los propios policías entran en el negocio, mientras participan del doble juego moral; por una parte terminar con el pequeño camello del centro de la ciudad, pero a la vez se convierten ellos mismos en los traficantes.

Otras de las acciones diferenciales que caracterizan a lo andaluz es el contrabando y el furtivismo; es decir, actividades al margen de la ley, relacionadas con dos de las actividades diferenciales que han caracterizado al andaluz en la pantalla durante la primera mitad del siglo XX: el bandolerismo y contrabandismo románticos (Sánchez Alarcón, Ruiz Muñoz et al, 2008). De nuevo, actividades asociadas a la marginalidad, aunque en este caso los personajes que las ejecutan no son héroes ni aparecen vinculadas a cuestiones de honra; aunque sí a condiciones sociales de desigualdad, según dice Juan en referencia al contrabando de tabaco «de algo tendrán que vivir entre cosecha y cosecha», lo cual implica cierta condescendencia para las mismas.

También se da una acción diferencial de manera colectiva, que no aparece individualizada en ninguno de los personajes con nombre y apellidos, pero que subyace durante todo el tiempo de la narración: la huelga de jornaleros. Se nos hace partícipe de la misma desde los primeros minutos, mediante planos detalle de pintadas en las calles y pancartas, a nivel sonoro con las noticias que escuchan Pedro y Juan en la radio del automóvil en diferentes momentos del metraje. Por último queda materializada fílmicamente en una de las secuencias del tramo cuarto de la segmentación; Juan puede acercarse a Alfonso Corrales, el cual es sospechoso de ser el que chantajea a las chicas tras una de las reuniones de los trabajadores demandando más salario; incluso al final, cuando Juan junto a una chica del pueblo dice que hay que celebrar que han ganado la huelga. De tintes neorrealistas, se trata de una acción diferencial en cuanto a que solo es realizada por el colectivo andaluz en su conjunto

y que la inclusión de la misma tiene diferentes implicaciones. Por una parte, plasma una realidad social del campo andaluz que venía siendo demandada por los críticos y cineastas que pretendían configurar lo que se llamó *cine andaluz* (Fernández, 1980); por otra, se trata de la traducción de un suceso histórico real en la que diversos jornaleros sevillanos se declararon en huelga de hambre en el verano de 1980 demandando mejores condiciones entre cosecha y cosecha; y por último, dota a la trama de un entorno social convulso que presiona a los protagonistas a la resolución del caso.

Si los personajes andaluces en la obra quedan enmarcados en posiciones de subordinación dentro del universo narrativo; los que ejercen la dominación tanto por elementos del relato como por el discurso establecido serán foráneos a la comunidad. Los personajes de clase media/alta como Alfonso Corrales, el terrateniente del lugar, o que desempeñan actividades para las cuales es necesario tener cualificación tales como el Juez Andrade o el periodista, así como los dos protagonistas de la historia, no hablan andaluz, lo cual hace pensar que no pertenecen a la comunidad, ya que por asociación con los personajes principales de los que sabemos no son andaluces y no poseen este rasgo distintivo. Hay dos casos excepcionales en cuanto a esto, el forense y Rocío, la madre de Carmen y Estrella; el forense por tener el rasgo del habla pero su actividad sí se enmarca dentro de una profesión que requiere de cualificación especializada; y Rocío que por el contrario no presenta el rasgo del habla y que podemos entrever que no es andaluza, además se dice que su primo es amigo del Juez Andrade y que por eso Juan y Pedro han sido trasladados a la zona para investigar el caso de las chicas.

Se establece una dialéctica entre norte/sur en el que se presupone una situación elevada para los elementos provenientes de fuera de la comunidad, son los elementos que tienen voz y visibilidad predominante dentro de la narración, ya que hay otros personajes a los que se menciona, los temporeros de los que no se nos dice nada, solo que no son del lugar y que aparecen representados como una masa colectiva sin voz. Por lo que finalmente, en lo que atañe a la representación de los personajes se elabora un discurso de supremacía del norte fren-



te al sur, tal como se establecen en los discursos hegemónicos de lo andaluz.

Cabría preguntarse si el relato hubiera funcionado igual si los personajes protagonistas hubieran sido definidos con rasgos andaluces. En este sentido, hubiera dotado de una mayor profundidad y complejidad a la representación andaluza y que creemos podría obedecer a dos tendencias muy arraigadas en el imaginario colectivo. Por una parte, existe la creencia de que para que «un filme sea económicamente rentable, debe tener un protagonista universal» (Shohat y Stam, 2002, p. 197), lo cual según estos autores revela lo imbricadas que están la industria y el racismo. En este caso, en el cine español el protagonista universal vendría definido por el habla castellana, lo cual se hace síntoma en el uso de este habla en películas como *Manuela* (G. García Pelayo, 1975) que transcurre en Sevilla con personajes andaluces; y en el curioso caso de *Embrujo* (C. Serrano de Osma, 1947) en la que Lola Flores y Manolo Caracol que interpretan a dos folclóricos andaluces son doblados al castellano cuando hablan, que no cuando canta. Por supuesto, la alusión de Shohat y Stam al racismo no es exacta en el caso de la representación andaluza, pero sí que revela cierto discurso de dominación que ya han señalado otros autores como Jo Labanyi (2004), José Luis Navarrete (2009) o los estudios del grupo de investigación de Inmaculada Sánchez Alarcón y María Jesús Ruiz Muñoz (2000, 2008), lo cual nos lleva a la segunda tendencia, la tradicional alusión en la estructura narrativa a norte-alta sociedad-cultura/sur-baja sociedad-incultura. El máximo exponente de este tipo de tramas se da en el musical folclórico de corte andaluz, con tramas amorosas interclasistas donde la protagonista femenina normalmente andaluza, procedente de una clase social baja se enamora de un galán del norte (o que habla castellano), de clase social alta.

#### **4.3.1.2. El bandolerismo**

Otras de las tradicionales acciones diferenciales de lo andaluz es el bandolerismo. En la muestra analizada se han encontrado la presencia de algunos personajes secundarios que directamente se asocian a esta acción por su vida al margen de la ley en la sierra; como es el marido de Hortensia en *La voz dormida*, *El balilla* de *Entrelobos* o



Carlos de *El corazón de la tierra*. En los tres casos se trata de personajes que se han echado al monte para sobrevivir a las injusticias de la ley. Aunque hay que señalar que no aparecen caracterizados como son descritos en el artículo de *Los españoles pintados por sí mismo* (1843-44) al uso de la iconografía a la que nos tiene acostumbrados la españolada, incluso siendo Carlos un personaje cuya historia se ambienta a finales del siglo XIX. Sin embargo, en cuanto a sus motivaciones sí que guardan una mayor relación con el estereotipo. En los tres casos se trata de una lucha contra la opresión, los dos primeros por ser asociados al fenómeno *maqui*, es decir, republicanos exiliados tras la Guerra Civil, que luchan por la justicia. En el tercer caso se trata de un anarquista que reclama el fin del colonialismo inglés sobre Andalucía. Así, se puede resolver que el bandolerismo sigue siendo una de las acciones asociadas a lo andaluz, aunque si bien es verdad, hay que señalar que en el caso de *La voz dormida*, no es el único, sino que convive con gente de otras regiones; pero sí que son vistos como héroes, al menos por parte del pueblo, que les ayudan en su supervivencia.

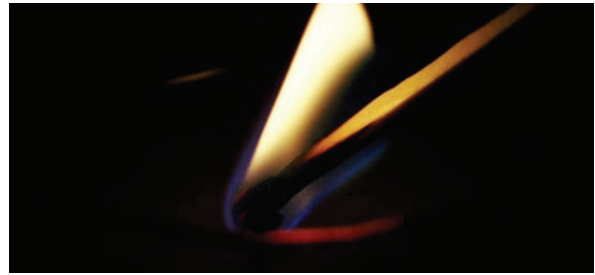
En cuanto a su aparición en el relato, en los tres casos se puede observar que se producen en secuencias cortas en distintos puntos del relato, siempre huyendo de la ley.

#### **4.3.1.3. Religiosidad y superstición**

Otra de las acciones diferenciales que atañen a los personajes en este caso en su mayoría secundarios, es la religiosidad y superstición. Así encontramos, personajes como el de Angelita en *La isla mínima*, de la cual se dice que «habla con los muertos mientras duerme», y que les pone tras la primera pista real del caso, dónde habían estado las niñas la noche del asesinato, así como predice la muerte de Juan. La superstición aparece en el cazador furtivo, Jesús, que dice que él no va a uno de los cortijos que están buscado porque «ahí nada más que hay fantasmas» mientras se santigua y besa las medallas que lleva al cuello. Estos dos personajes hacen su aparición entre el minuto 10 y 20 de la trama. La adivinación y la superstición en lo andaluz vino dado en la cinematografía española por la asociación en las tramas andaluzas con la cultura gitana, la cual tiene como uno de los rasgos distinti-

vos este tipo de actividades diferenciales (Garrido, 2003; Navarrete Cardero, 2009).

Superstición también encontramos en *7 Vírgenes* en el juego establecido que da nombre a la película y que estructura todo el relato, desde el inicio en una sucesión de planos en el que se puede ver a Richi reflejado en un espejo a la luz de las velas, intercalado con unos planos detalle de estampitas de vírgenes, en la que inicia la cuenta que le revelará el momento de su muerte. Esta cuenta, que se sigue realizando en *off* a lo largo de toda la trama, marca las distintas etapas del relato, culminando justo antes de la muerte del personaje a manos de José María, que lleva, como él mismo había visto en el juego, una camiseta con un oso verde.



**Fig. 25** 8arriba izq.), 26 (arriba dcha.) y 27. Primeros planos del juego de las 7 Vírgenes.  
**Fuente:** *7 vírgenes* [DVD]

La religiosidad y la superstición es una constante narrativa en *María, la santa*, en este caso todo el relato se centra en esta temática.

En *Nadie conoce a nadie*, se puede señalar el rasgo de la religiosidad, o el fervor religioso, ya que toda la historia transcurre durante la Semana Santa sevi-

llana, sin embargo, mientras que la religiosidad es manifiesta a través del contexto de la obra, los personajes secundarios andaluces como Sapo, se decantan en este sentido por una anti religiosidad, es precisamente la motivación inicial del personaje antagonista a llevar a cabo todo el juego orquestado en la trama.

#### **4.3.1.4. EL habla**

El habla es uno de los elementos distintivos de la cultura e identidad andaluza. Por tanto es uno de los rasgos más importantes de caracterización de los personajes. Se ha observado en la muestra analizada, que en las primeras películas de la filmografía andaluza como son *Manuela* y *La espuela* hay una total ausencia del habla andaluza de los personajes en su conjunto. Esto, según han señalado algunos autores obedecía más a una situación industrial en la que se pretendía llegar a un público mayor, eliminando este rasgo.

Sin embargo, las restantes películas analizadas, el habla, o mejor dicho, las hablas de lo andaluz quedan reflejadas como rasgo distintivo. Se trata en general, de un habla alejada del habla vulgar estudiada en la primera parte, sin elementos cómicos, a excepción de las comedias *Se acabó el petróleo*, *Los alegres bribones*, *El mundo es nuestro* y *Rey gitano*. En éstas, los personajes protagonistas utilizan el habla en tono cómico.

En las restantes, se utiliza un habla de tipo naturalista, con los rasgos propios de cada región, diversificando el propio habla andaluza que en la españolada no solo habría quedado relegada a los elementos cómicos en general, sino que además siempre tendía hacia el habla de la Andalucía occidental, concretamente sevillana. Así, se encuentra el ceceo característico de la provincia de Cádiz en *Atún y chocolate* o el sistema vocálico abierto del habla cordobesa en *Entrelobos*<sup>129</sup>.

---

129 José María Pérez Orozco, Catedrático de Bachiller de Lengua y Literatura, realiza una defensa del andaluz en una conferencia en la Universidad de Sevilla en la que da cuenta de las particularidades del habla andaluza.

<https://www.youtube.com/watch?v=6-Hy2jwkSAo>

### 4.3.2 Ausencias de acciones

Tan importante es reconocer lo que está presente como lo que se encuentra ausente. En este caso, si cabe es revelador encontrar una ausencia casi total en cuanto a la caracterización de los personajes en términos folclóricos. Se señala el casi, porque en ciertos filmes se pueden encontrar presencia de elementos folclóricos como la Semana Santa y la romería de la Virgen del Rocío como en *La espuela*, que llevan a sus personajes a realizar acciones características de estos elementos, como el vestir de nazareno y salir en penitencia; las fiestas gitanas con cantaores y bailaoras en los tablaos que aparecen en películas como en *Manuela*, *La espuela* y *Frente al mar*. Sin embargo, se trata de pequeñas secuencias en las que tienen lugar esta caracterización y acción en escenarios y siempre por parte de secundarios, nunca por parte de los protagonistas. A excepción de la presentación de *Manuela* en la secuencia en la que baila sobre la tumba de Don Angosto y una copla que canta la mujer de Pepe, ante su retrato por su desaparición en *Se acabó el petróleo*, los personajes andaluces ya no aparecen realizando acciones asociadas con el mundo del cante y del baile, ni se vinculan con este tipo de trabajos.

También hay casi una total ausencia de acciones que tiene que ver con la caracterización a través de la etnia gitana como las peleas a navaja, que curiosamente está presente en uno de los filmes, *El corazón de la tierra*, y que sin embargo es llevada a cabo por el personaje inglés. Así, el nomadismo, la vida errante o desvalorización cultural paralela a elogios de su folclore musical quedan prácticamente excluidas del análisis

## **4.4. EL ESPACIO ANDALUZ**

Se ha expuesto que tanto lo andaluz como sus estereotipos obedecen a una iconografía determinada y acciones relacionadas tanto con los personajes como con el espacio. A la hora de invocar un imaginario nacional en el cual se enmarque una identidad, la representación de un espacio-tiempo es importante. Así los espacios geográficos que aparecen en un film pueden desempeñar funciones significativas dentro de estos imaginarios, así como narrativas.

Sevilla y su provincia sigue siendo el lugar preponderante para la filmación de películas producidas en Andalucía, de la muestra seleccionada, catorce películas han sido rodadas en la provincia en parte debido a circunstancias que obedecen a una situación industrial de prosperidad en la capital andaluza, la televisión autonómica y otros motivos que han posibilitado dicha infraestructura. El resto han sido rodadas en Málaga; *El camino de los ingleses*, *Rey gitano*; Cádiz, *Frente al mar*, *Atún y chocolate*; Huelva, *El corazón de la tierra*; y por último Córdoba, *Entrelobos*. *La voz dormida* están ambientadas en Madrid y *Carne de neón* en alguna gran urbe, previsiblemente Barcelona, ya que aunque no es nombrada ni aparecen los rasgos representativos de la misma, tanto por su cortometraje precedente que está ambientado ahí, como por la presencia de escenarios costeros, se puede presumir de que sea ésta.

### **4.4.1. Espacios rurales**

Aunque uno de los espacios preponderantes de representación de lo andaluz es el entorno rural, especialmente el del cortijo. Se ha constatado en la muestra seleccionada que este espacio ha perdido terreno frente al espacio urbano, aunque no ha perdido del todo su presencia.

#### **4.4.1.1. El cortijo**

El cortijo sigue siendo uno de los espacios rurales, estando presente en *Manuela*, *La espuela* y *Los invitados*. De las tres películas, es la primera la que hace un uso

de este espacio en consonancia con los dramas rurales; ya que de una parte sirve para ubicar sus tramas amorosas, de otra sirve como analogía espacial con la protagonista. El entorno desarrollado en *Manuela* es principalmente rural; el olivar, campos de cultivos y pueblos blancos, aunque la ciudad de Sevilla también tiene cabida en éste film. Gonzalo García Pelayo recurre a unas evocadoras estampas sevillanas utilizadas no como mera ambientación para el film, sino dotándolas de personalidad, como si de personajes se tratase; el entorno rural y el entorno urbano adquieren unas cualidades representativas de las sociedades que en ella viven y las utilizará ya sea para enmarcar la personalidad de Manuela o de Purita.

Analizando los créditos iniciales del filme encontramos dos rótulos, el primero «Una producción Galgo Films» y el segundo «rodada en LEBRIJA, CARMONA Y SEVILLA en el otoño del 75», mientras en las imágenes del fondo pasan unas vistas aéreas primero del olivar sevillano y luego de los pueblos mientras suenan dos canciones interpretadas por el grupo Triana; *Sé de un lugar* y *Todo es de color*.

Los créditos iniciales están divididos en dos partes, con el prólogo de la película en mitad de ellos. Como ya se ha dicho, en la primera parte, se pueden ver las imágenes aéreas del olivar y de los pueblos de Carmona y Lebrija, mientras en los créditos aparece todo el reparto artístico del film. En la segunda parte, entorno al minuto 11, inicia un fondo blanco con la sobreimpresión MANUELA en rojo en inicia una panorámica desde el cielo abrasado, pasando por las tierras sin cultivar después de la siega hasta llegar a la carretera y el puesto de melones de la madre de Manuela, mientras aparece el equipo técnico de la película.

El escenario cobra mucha importancia en esta película, ya que no sólo es la referencia de dónde se desarrolla la trama, sino es prácticamente el único elemento que va cambiando con el devenir del tiempo, en especial la choza de Manuela y Antonio. Los personajes parecen anclados a una edad determinada, en una especie de inmovilismo social, y lo único que deja traslucir el paso del tiempo es el entorno y los elementos que el realizador utiliza para marcar este hecho. Con res-

pecto al entorno, los alrededores de la choza donde viven Manuela y Antonio se irán cubriendo de huertos y árboles, así como al principio del film se verá a los recolectores trabajando a mano, posteriormente, aparecerán adelantos técnicos.

Los elementos que introduce el realizador para marca el paso del tiempo, poseen cierta estética postmoderna en cuanto a la fragmentación del relato y el paso del tiempo, con rótulos o uno de los personajes a modo de narrador; esto es hacia el minuto 33 se utiliza un primer plano de Manuela que es tapado por un cubo de agua y en el que se sobreimpresiona «Han pasado 15 años» tras el cual al retirar el cubo veremos la de nuevo el primer plano de Manuela, quince años después. Posteriormente, en el minuto 76, García Pelayo fragmentará de nuevo el relato, esta vez introduciendo a Fernando, el capataz de la finca de Don Ramón como narrador, mirando a cámara, el cual contará el final de la historia de El Moreno y lo acontecido en un periodo de tres meses desde su muerte.

Los escenarios pasan a poseer personalidad propia, Manuela y el campo aparecen en una simbiosis a través de todo el relato. El campo define a Manuela y ella es el campo andaluz. Así dice Don Ramón en off en el minuto 22, después de que Antonio le pidiese una *carretá* de juncos para techar la choza donde van a vivir «El campo, el agua, el viento me hablaron por ti». Don Ramón cede ante la petición de Antonio porque para él es la propia Manuela la que le habla a través de los elementos.

Poco más adelante en la cinta vemos la choza en un plano general con Antonio y Manuela trabajando. Él la observa lavar la ropa, los planos van saltando de él a ella mientras la voz en *off* dice:

Ella es mujer fuente, mujer árbol, manantial, parece una canción cuando se deja reposar. Todo es de color. Mira como te abraza la tierra, mira como te acaricia el aire, tu cuello, tu perfume, tus rodillas, el olor de tu pecho, tu pañuelo y más cosas, tu risa y la sombra triste de tus caderas

De nuevo la identificación de Manuela con los elementos desde el punto de vista de Antonio.



Los versos que recita Don Ramón, volverán a aparecer en el metraje, cuando escribe la carta a Manuela en la que le declara sus sentimientos y le deja en herencia unas tierras poco antes de su muerte. Manuela no se encuentra presente físicamente, pero sí metafóricamente a través de los versos. Así como los versos que recita Antonio, estarán presentes a través de la canción *Testimonio* de Hilario Camacho, cuando Antoñillo busca por primera vez a Manuela en su cama. Esto establece un arco sentimental que vinculan los sentimientos del padre con los del hijo, produciendo una identificación en ambos sobre ella y por parte de ella, como explicará Manuela más adelante a Antoñillo: «para mi eres como él, igual que él. Yo no lo entiendo, pero tú debes intentarlo».

Las virtudes de uno y de otro se extrapolan mutuamente en una mimesis en la que es imposible entender a Manuela en otro entorno. El campo es el mundo agrario, el del trabajador y el de la pureza. Las poblaciones el de la clase burguesa, por eso Manuela renuncia a la herencia que le deja Don Ramón, ella pertenece al campo y el campo es el del trabajador, clase a la que ella pertenece.

Otro elemento iconográfico españolado con respecto al entorno rural es el del cortijo. En la cinta, se sabe que Don Ramón posee un cortijo, una casa en el pueblo y otra en Sevilla. El cortijo como entorno donde se dan los amoríos interclasistas es propio de la españolada. Éste sólo aparece vinculado a Don Ramón, y aparece tan sólo en un par de ocasiones, cuando le pide a su capataz que le diga a Antonio que se venga a vivir con Manuela al cortijo<sup>130</sup>, y en un plano general, cuando Purita llega a Sevilla. A pesar, de que la vida de Don Ramón discurre entre el campo y el pueblo, sus apariciones están más vinculadas a la casa del pueblo, casi siempre en torno al gran patio central porticado que posee la vivienda. Patio, por otra parte, donde Venancio pretendió «enjaular» a su mujer Pura.

*Los invitados* también goza del universo del cortijo, pero en este caso difiere del de *Manuela*. También se trata de una utilización del espacio en el que ubicar a personajes de clase social baja, pero tendrá una función narrativa primordial, su ubicación; señalada desde el principio en el mapa como además es un cortijo que se encuentra

---

130 Con la intención de hacer de ella su amante.

suficientemente alejado del pueblo así como el terreno en sí mismo en el que se dan las condiciones indicadas para la plantación de marihuana; por lo que es este espacio el que posibilita el desarrollo narrativo de la historia. Por otra parte, su representación se encuentra alejada de ese fastuoso y rico cortijo que se puede ver en *Manuela*. Se trata más de una casa donde viven el capataz y su mujer junto a los lugares donde guardar los aperos del campo, que un sitio para que el terrateniente pase largas estancias, como de hecho, ocurre en el filme, que siempre se encuentra ausente.

En *La espuela* además de un cortijo, se trata de una bodega, otro de los espacios asociados con lo andaluz y para más señas con el flamenquismo. Así en la cinta el tratamiento dado a este espacio obedece a imágenes que transcurren en la bodega asociadas al deseo sexual del terrateniente, explotando la vinculación entre el espacio, el vino y el deseo sexual depravado.

El cortijo, por asociación con el personaje principal del señorito terrateniente, también trasciende su asociación del conflicto agrario, en las que los jornaleros se ponen en huelga, incluso organizan piquetes en el campo en busca de otros trabajadores que no se hayan unido y obligándoles a cesar su actividad. Por lo que este espacio sirve para reforzar las cualidades del señorito, de una las libertinas asociadas al flamenquismo y de otra la de terrateniente y cacique, sometiendo a sus trabajadores a su dictado y a las mozas del lugar, hechos que también acontecen en el espacio del cortijo; rasgo este presente en el drama rural; aunque estas sirven de telón de fondo, una vez más, para la caracterización del señorito.

#### **4.4.1.2. Otros espacios rurales**

En *María, la santa* no se da la presencia del cortijo como espacio para la diégesis narrativa vinculada a lo rural, sin embargo toda la historia transcurre en un pequeño pueblo que vive del campo o que deberían vivir del campo, ya que aparecen todos inmovilizados ante la espera de un milagro.

Los espacios que aparecen en la cinta están cargados de connotaciones religiosas y

opresivas, así la casa de María está abarrotada de estampas de la virgen, de beatas y monjas rezando, incluso las calles aledañas a su casa aparecen atestadas de mujeres arrodilladas que le rezan solicitándole milagros. La plaza del pueblo está llena de hombres sin trabajar sentados en sus bancos; la taberna, punto de reunión para los hombres en la que se reúnen para comentar las noticias escritas sobre la santa o los chismes del pueblo y el campanario de la iglesia, ese campanario cuya campana está rota al principio del filme y que el párroco trata de arreglar para poder anunciar un milagro. El campanario como símbolo fálico de la opresión misógina que el clero impone a la mujer y por cuya campana se anuncia la virtud de María, convertida en santa, al sobrevivir a la agresión de Diego siendo virgen. Desde ese campanario en el que se tomarán vistas generales del pueblo en picado, como el ojo inquisitorial del párroco a su población, que aprueba o denuncia las conductas licenciosas, un campanario que en clara alusión a la novela en la que se inspira *Campanadas sin eco*, no produce eco en los alrededores, es un pueblo en medio de la nada, de la tierra que deberían estar cultivando y que sin embargo, al igual que las beatas esperan un milagro de la santa, todo el pueblo, incluidos el párroco y el alcalde esperan que se produzca el milagro del turismo religioso que los saque a todos de la pobreza.

Por otra parte, en *Solas* hay una presencia metafórica del entorno rural a través del personaje de Rosa. Aunque la película transcurre prácticamente en su totalidad en la ciudad, se nos ofrecen un plano, el de la muerte de Rosa, sentada en su mecedora contemplando el amanecer sobre el olivar, lo que transmite una sensación de paz. Al igual que en *Manuela*, el entorno rural tiene una presencia metafórica a través del personaje de Rosa, la cual manifiesta a través de sus miradas el displacer que le causa la vida en la ciudad de su hija, su piso, el barrio donde vive; un lugar que aliena al individuo y que le aleja de los valores morales tradicionales que representa el entorno rural.

#### **4.4.2. La potencia paisajística del territorio andaluz**

Una constante en cuanto al imaginario sobre el territorio andaluz es su potencia paisajística como destino exótico. Si bien hay que señalar que una cuestión a tener en cuen-

ta es que mientras las primeras imágenes sobre Andalucía recreaban la parte más costumbrista e iconográfica de las ciudades; en cuanto a la literatura sí que se señalaba para el extranjero esta fastuosidad el paisaje, como se ha reflejado en el apartado teórico en cuanto a la literatura romántica. Si bien el tratamiento dado siempre ha tenido un punto de vista más etnográfico, si es que se puede definir en estos términos, en cuanto a la materialización visual tanto de sitios asociados a personajes populares, o costumbres.

*Entrelobos* se ambienta en un entorno puramente rural, cuando no agreste. El tratamiento recibido en las secuencias que tienen lugar en la serranía cordobesa rozan el documental sobre su fauna poniendo de relieve la belleza paisajística de la zona con planos a cámara lenta en los que los movimientos de los animales retratados son el elemento dominante. Desde la secuencia inicial de créditos con la neblina en la sierra al amanecer, tras la que se abre la cinta con una secuencia de una cacería por parte de los lobos, el vuelo y ataque de los buitres ante la muerte de Atanasio, el búho compañero de Marcos, la persecución del hurón cuando Don Ceferino se lleva al pequeño Marcos, y un sin fin de planos que se recrean este entorno en el que crecerá y asimilará el personaje protagonista. En una película como esta, en la que el medio condiciona el comportamiento y evolución del personaje, el entorno adquiere una gran relevancia, cuando no la categoría de personaje, ya que es a través de él que Marcos se transforme en lo que se dio a llamar «un niño salvaje», asimilando el lenguaje y los modos de los animales que le rodeaban. Gerardo Olivares, el director de la cinta cuenta en su haber una larga trayectoria en el terreno del documental, la cual se hace patente en el filme que se enriquece con estos momentos.

*El corazón de la tierra* es otro filme donde se explora la belleza paisajística de la zona, en una secuencia en la que Blanca y Robert pasean por el campo, y esto obedece a una oposición por parte del realizador, a las imágenes de las minas y las canteras, aunque también presentan una gran belleza y potencia visual en un plano secuencia de presentación en el que se puede ver a centenares de hombres y niños trabajando bajo el humo tóxico de las teleras.



**Fig. 28 y 29. Principio y fin del plano secuencia de las minas. Fuente: *El corazón de la tierra* [DVD]**

Pero el tratamiento recibido es dicotómico en cuanto al mundo natural, que les pertenece a los andaluces y el mundo colonizado, representado a través de la explotación minera. De hecho, como buen extranjero, Robert dirán ante la majestuosidad del paisaje «¡Dios, que belleza!» y cuando Blanca afirme, le dirá que no sólo se estaba refiriendo al mismo. Este éxtasis ante la majestuosidad, belleza a la par que fiereza por la lucha de lo que es justo hacen mella en el guardaespaldas inglés.





**Fig. 30,31, 32 y 33. De izquierda a derecha y de arriba a abajo. Secuencia de Blanca y Robert paseando. Fuente: *El corazón de la tierra* [DVD]**

Pero el mundo rural del filme, también se circunscribe a un espacio convulso, anarquista donde la lucha por la propiedad de la tierra es flagrante y sangrante como el propio río. La imagen de la plaza del pueblo tras la matanza, con su fuente teñida de rojo por la sangre de los manifestantes es de una dureza inconmensurable. El río se transforma en una metáfora del propio pueblo que sangra y muere en las minas y los cuales pueden ser arrojados de sus casas, como de hecho así ocurre, en cualquier momento, ya que todo el pueblo pertenece a la compañía inglesa: las casas, el hospital, el colegio...son propietarios no solo de la tierra sino de las vidas de la gente.

Aunque se trata de entorno rural, tal y como se está exponiendo, no guarda especial vinculación con el universo agrario andaluz, sino que muestra otra de las realidades, e incluso hechos históricos, que guardan una especial relevancia con la identidad andaluza y los movimientos anarquistas de finales del siglo XIX y principios del XX.

*La isla mínima* es otra de las películas que transcurren en espacios rurales, en este caso se trata del bajo Guadalquivir de la provincia de Sevilla; Las Marismas son el punto de partida de la obra. El propio director ha reconocido en diversas entrevistas que la génesis de este filme tuvo lugar al visitar una exposición fotográfica realizada por Atín

Aya en el año 2000, en la que se reflejaba la belleza paisajística de Las Marismas, así como a sus gentes<sup>131</sup>

Los retratos realizados por el fotógrafo sevillano tuvieron lugar a mediados de la década de los noventa, pero en ellos se percibe una estética que dota a los mismo de cierto inmovilismo social, de tiempo detenido y anclado a un pasado ya conocido, más que de tratarse de las postrimerías del siglo XX. Influencia y pretexto para el director Alberto Rodríguez en cuanto a la recreación ambiental de la realidad política y social del convulso año ochenta.

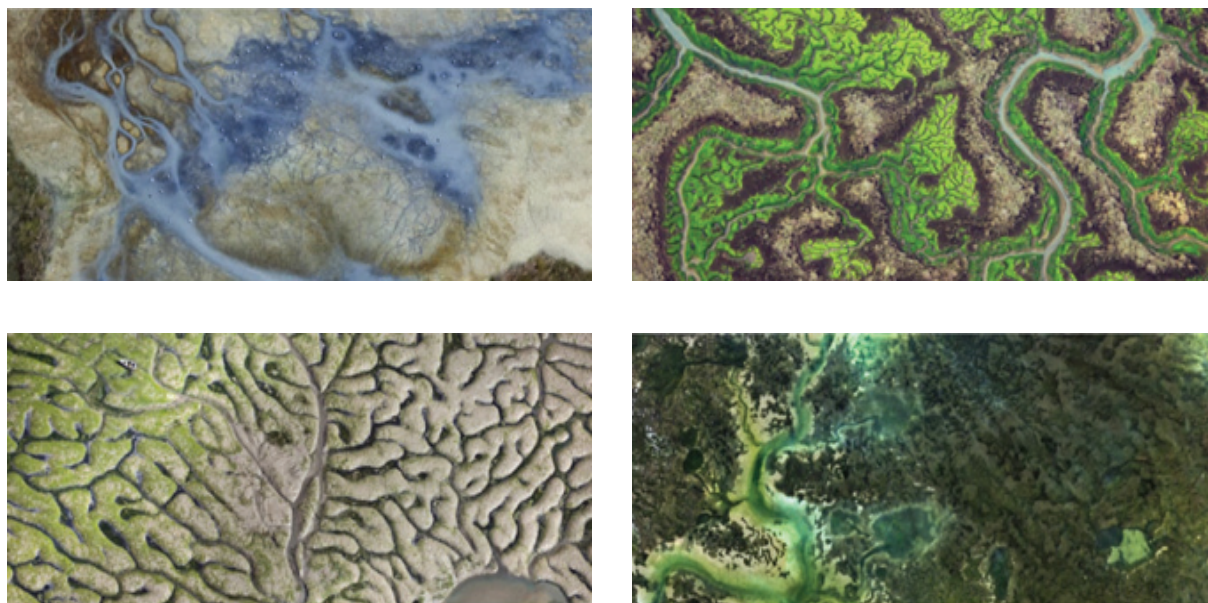
Tanto el director como el director de fotografía, Alex Catalá, han conseguido explotar y usar para la diégesis narrativa la potencia paisajística del enclave marismeno. Ya desde la secuencia de créditos se manifiesta esta visualidad del paraje, desde una perspectiva un tanto abstracta que resalta la estructura laberíntica del paraje. A través de la animación digital de unas fotografías aéreas realizadas por Héctor Garrido en las que se observan las estructuras fractales de Las Marismas.



---

<sup>131</sup> Tras el éxito de la película se puso en marcha una exposición conjunta, Marismas: Atín Aya y La Isla Mínima, producida por ICAS-Ayuntamiento de Sevilla en el que se puede reconocer la influencia palpable en la fotografía del film, y de la cual se puede consultar su dossier online en [http://casinodelaexposicion.org/uploads/agenda/casino\\_de\\_la\\_exposicion/DOSSIER\\_EXPO%20MARISMAS\\_15\\_10.pdf](http://casinodelaexposicion.org/uploads/agenda/casino_de_la_exposicion/DOSSIER_EXPO%20MARISMAS_15_10.pdf)





**Fig. 34-41.** De izquierda a derecha y de arriba a abajo. Desglose de planos de la secuencia de créditos inicial. Fuente: *La isla mínima* [DVD]

En el tratamiento se observa una sobresaturación del color, que unido a la sinuosidad de las formas mostradas remite a un lugar extraño, exótico y misterioso, a la par que laberíntico, aunque el etalonaje de la cinta en su conjunto adolecerá de esta explosión de color mostrando imágenes más descarnadas y lavadas, tan solo se recurre al colorido en ciertos momentos onírico, como se señalará más adelante. El escenario laberíntico es determinante para las tramas desarrolladas, un paraje inhóspito en el que los personajes se perderán continuamente tanto física como metafóricamente hablando. Como las diferentes ramificaciones del caso, desarrolladas en distintas tramas discurren por senderos diversos e incluso callejones sin salida para los protagonistas. Calzadas y senderos trazados que a nivel del suelo no es perceptible, pero a vista de pájaro nos recuerda la situación en la que nos encontramos. Se hacen relevantes la inclusión de cenitales en diversos momentos del filme en que son utilizados a modo de pausas narrativas.

Aunque sí que se nos remite a través del relato en distintos momentos; por ejemplo, en la primera persecución de Pedro, que avista el coche del posible sospechoso, queda varado en un callejón sin salida, despistado, mientras observa cómo

el secuestrador, que conoce la zona, se lleva a Marina por un camino lateral.

Este entorno representa una gran dificultad para los protagonistas, de manera física como social; así necesitan de la ayuda de otros personajes como la Guardia Civil o de Jesús, el cazador furtivo que conoce las distintas sendas ocultas del lugar y que les servirá de guía para poder concluir el caso.

Los personajes se pierden continuamente en un espacio que les es hostil, con la mirada perdida de un vasto espacio infinito en la que el uso de grandes angulares dota de una profundidad de campo a los planos remitiendo al *western* (ver figuras siguientes).



**Fig. 42.** PG de los personajes protagonistas buscando a las chicas. Fuente: *La isla mínima* [DVD]



**Fig. 43.** PP de Pedro, buscando a las chicas. Fuente: *La isla mínima* [DVD]



**Fig. 44. PG aves sobrevolando las marismas. Fuente: *La isla mínima* [DVD]**

Un espacio rural desde el que se nos introduce con el propio título del filme, el topónimo donde se sitúa la acción narrativa; se trata ya de un indicio del universo en el que nos vamos a introducir; con sus parajes, sus costumbres y sus gentes. Un entorno duro y hostil con paisajes casi desérticos, que sin embargo pasan a estar inundados cuando llueve; una dureza y hostilidad que permea desde el espacio a las capas de la sociedad que en él residen.

Un recurso reiterativo es el uso de planos cenitales a modo de pausas narrativas, que hacen volver al espectador una y otra vez sobre esa concepción espacial, laberíntica marcando el ritmo de la narración, un ritmo pausado en prácticamente toda la obra que tiene que ver con el propio ritmo del lugar. Otro elemento iterativo con respecto al entorno y que se constituye en metafórico de la historia es la inclusión de las aves como símbolo de la migración y la libertad. El Parque de Doñana es conocido por su rica fauna ornitológica, por lo que no parece tan casual utilizar este elemento paisajístico en un entorno opresivo, especialmente hacia la feminidad: chicas que buscan escapar del lugar, temporeros que trabajan de forma estacional en la población, e incluso los propios protagonistas se encuentran de paso por allí. Así manifiestan las chicas del colegio cuando Pedro y Juan les preguntan por sus compañeras desaparecidas «¿quién no?[...] cualquier sitio mejor que éste».

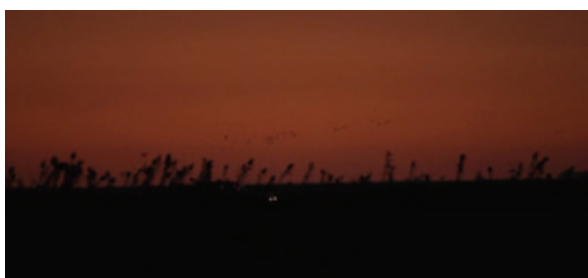
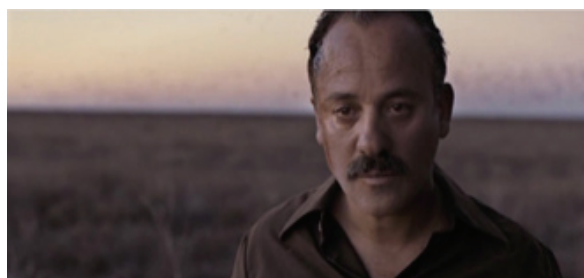
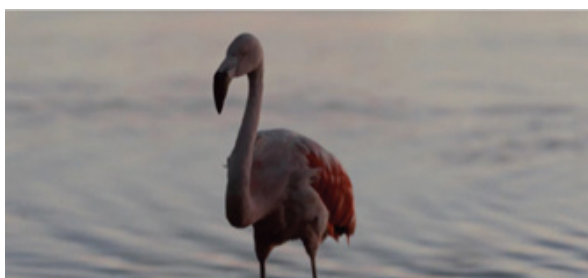
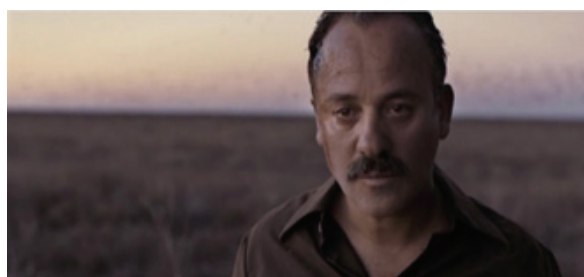
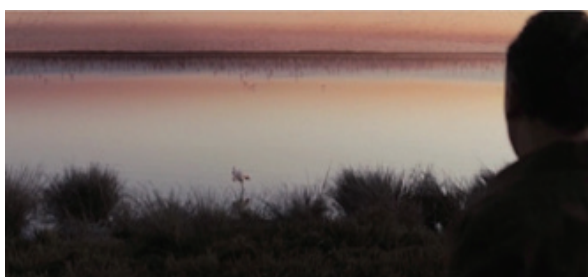
El éxodo rural es uno de los temas tratados, no solo en las chicas desaparecidas, sino también se da, por ejemplo en los hijos de una de las testigo, la del Dyane 6, la cual señala que uno se encuentra en Alemania, dos en Barcelona y otra en Francia. Se trata de una de las realidades sociales andaluzas del momento, la migración de la población rural hacia centros de ciudad urbanos, tema que también es tratado en *Los alegres bribones* y en *Los invitados*, aunque de manera más superficial. Otro tema del contexto socioeconómico y temporal y otro de los problemas seculares de Andalucía es el de la huelga, que también está presente durante toda la película. De hecho, incluso el comisario del caso les insta a resolver rápido el tema de las desapariciones ya que con las noticias sobre la huelga de hambre de los jornaleros ya tienen suficiente mala prensa en el lugar.

Se decía que la obra presentaba una serie de momentos oníricos, estos están en clara alusión siempre a avistamiento de aves, y además siempre estarán en relación con el personaje de Juan. De hecho, el filme abre con Juan observando una bandada de pájaros mientras esperan para ser recogidos y llevados al pueblo, una metáfora de su pronta marcha. Se encuentra enfermo y una de las pescadoras del lugar, Angelita, le predice que va a morir pronto; esa resistencia del pasado que se niega a morir; un pasado asociado al régimen franquista que debe desaparecer para que nuevos aires de democracia se instalen en el país. Su brutalidad del pasado, en la que asesinó a un manifestante, junto a su futuro incierto por la enfermedad que le aqueja hace que desarrolle en este caso particularmente una sensibilidad hacia la belleza frágil de las chicas que aparece también simbolizada a través de estas aves; puesto que no se trata tampoco de mostrar cualquier tipo de pájaro, sino que suelen ser aves relacionadas con la belleza como el flamenco o el ave del paraíso que aparece dentro de la habitación de Juan.

Dos momentos especialmente relevantes con respecto a las aves, en las que actúan de forma simbólica. Uno en el que Juan se desmaya tras orinar sangre, momento en el que observa el revoloteo de un ave dentro de su habitación cerrada; y un segundo



en el que despierta desorientado en las marismas, tras haber sido agredido mientras seguía a Quini hasta el cortijo. Alguien se lo había llevado de allí. Como se puede apreciar en la secuencia mostrada, al abrir los ojos observa una bandada de flamencos volando, él se encuentra tirado en el suelo, al final de un camino totalmente rodeado de agua en una imagen crepuscular donde la línea del horizonte rosada se confunde con la del mar, y en primer término, en la orilla, un flamenco, solo sostenido en un largo plano de casi diez segundos. Este efecto onírico queda reforzado por la banda sonora, como se puede apreciar en la siguiente secuencia de imágenes:



**Fig. 45-51.** Desglose de planos secuencial. Fuente: *La isla mínima* [DVD]

Un último apunte sobre el entorno, es que se da a través de la construcción sonora, especialmente en la secuencia de créditos donde se perciben los ecos de sonidos de las aves junto a la melodía, en los que en ciertos momentos podrían incluso asemejarse a los gritos de las chicas. Se trata de una banda sonora que explota el exotismo y misterio del argumento junto a las imágenes mostradas, en ellas se destacan una base con timbre de bombo, triángulo y sintetizadores; que junto a los acordes de un instrumento de cuerda, bien un laúd o una bandurria remite desde la propia música a un entorno mediterráneo, aunque hubiera sido más estereotípico acudir en la melodía a timbres de guitarra española; no obstante el uso de estos instrumentos ya remite a un imaginario exótico y orientalizante en clara alusión a lo misterioso.

#### **4.4.3. Andalucía como castigo: tierra de destierro**

En *La isla mínima* se da un curioso caso que recae sobre la representación del entorno andaluz a la par que su función, su rol, dentro de la estructura narrativa, se trata del uso del espacio andaluz representado como castigo para los personajes protagonistas; es decir, un destierro; algo por otra parte resulta bastante novedoso ya que Andalucía siempre ha sido presentada en las ficciones fílmicas como un paraíso terrenal, más que como un infierno en la tierra.

Se ha expuesto que Pedro había escrito una carta a un periódico criticando a un general militar llamándole fascista. En una conversación con Juan se hace patente que enviarles allí es un castigo para ambos, no se sabe muy bien cuál es para Juan, lo cual guarda relación con lo ocurrido en su pasado. Pero para Pedro, un inspector con un futuro prometedor en Madrid al que de pronto destinan allí con un desconocido y con el cual no comparte ideas políticas, recién casado y a la espera de un niño es, sin lugar a dudas un castigo. Debe dirigir una investigación junto a la Guardia Civil, a la cual reprende por su falta de profesionalidad, como el momento en el que Miguel (Jesús Carroza) es reprendido por haber movido todos los objetos pertenecientes a los cadáveres en el momento en el que las encuentran, contaminando así las pruebas; o

cuando ellos se niegan en darles la noticia de la muerte des las chicas a sus padres y Juan se ofrece para ello.

Poco a poco el viaje al sur es un viaje al infierno personal haciendo que transgreda los límites de la brutalidad que tanto desprecia en su compañero. El clima asfixiante recreado en este entorno marismeños, sofocante y húmedo va desquiciando poco a poco al personaje, acercándolo al de su compañero, prueba de ello es cuando rompe las fotos del pasado de su compañero hacia el final de la película, que sirven para mostrar su culpabilidad; no obstante, al final este caso supone su vuelta a Madrid convertido en héroe.

Por otra parte, para el personaje de Juan, también supone un castigo y un descenso al infierno, pero se trata de un descenso hacia la culpabilidad de los pecados de su pasado, de ahí que se reitere en la cinta varias veces estos elementos oníricos asociados a las aves del lugar; aunque para él este castigo supone una redención.

#### **4.4.4 El espacio urbano**

Se ha expuesto cómo la ciudad de Sevilla se convirtió en la cinematografía en representante de los espacios urbanos andaluces, especialmente a través de sus elementos más reconocibles como son La Giralda, La Torre del Oro o el puente de Isabel II; también se incorporaron otros espacios como los construidos para la Exposición Iberoamericana de 1929: el Parque de María Luisa o la Plaza de España; en una suerte de imagen de postal que vendía la ciudad como un dechado de luz, alegría y color; guardando una estrecha vinculación con la constitución estereotípica costumbrista de Andalucía y el orientalismo del gusto exótico que el viajero encontraba en esta tierra.

##### **4.4.4.1. La ciudad reconocible: Sevilla y su iconografía**

En cuanto al entorno urbano sigue habiendo una preponderancia de la ciudad de Sevilla frente a otras grandes ciudades andaluzas. No obstante, hay que puntualizar que



tomamos lo urbano en referencia a los grandes centros de población. Mientras que los pequeños, los pueblos, se sitúan en el entorno rural.

Sevilla sigue apareciendo a través de su iconografía y costumbres asociadas en las obras andaluzas. En *Manuela* por ejemplo la ciudad de Sevilla aparece como representada no solo en sus elementos iconográficos, sino a través de la encarnación en el personaje de Pura. Se trata de lo religioso y lo profano, el lugar de una clase social que gusta del divertimento, pero con una moral religiosa férrea, que tal como señala D. Ramón: «hasta tal punto que el baile estuvo prohibido durante cierto tiempo». Aunque la perversión de la moral viene dada a través de la misma «en Sevilla se vive y se ama con más alegría», es precisamente a través de la ciudad y sus placeres por lo que cae Pura en la deshonra, un discurso un tanto conservador y asociado al drama rural como ya se ha expuesto. Esta historia se nos transmite a través de un flashback en el que el terrateniente cuenta al médico la historia de su cuñada: Pura es la madre de Purita; casada muy joven con Venancio, el hermano de Don Ramón; y obligada a vivir en la finca del pueblo se aburría hasta tal punto que inventó una enfermedad como excusa para ir a Sevilla. Allí mantendrá un idilio que le llevará a abandonar su casa y exiliarse en el extranjero. En esta parte del film se encuentran una mirada crítica a los elementos tópicos costumbristas que encarnaron la estampa de la ciudad. La Giralda, el río y la Torre del Oro aparecen bajo en una sucesión de panorámicas mientras Don Ramón expone cómo el entramado urbano se ha modernizado bajo las especulaciones de las inmobiliarias, «que el brazo histórico del río se ha convertido en un estanque» y que si la Giralda como elemento vertebrador de la ciudad no ha sido demolida es «porque el solar no les sirve para un rascacielos». La Giralda, icono por excelencia de Sevilla que aúna el exotismo y pintoresquismo de lo oriental y a su vez toda la tradición y moral barroca como anteriormente se expuso, es la protagonista central de un interesante plano en el que a modo de símbolo fálico de todo el poder y rancio abolengo observa a través del balcón abierto los juegos sexuales que mantienen Pura y su amante.



**Fig. 52.** Pura y su amante frente a la ventana abierta. Fuente: *Manuela* [DVD remasterizado de VHS]



**Fig.53.** La Giralda como símbolo fálico de la moral imperante, plano consecutivo al anterior al salir ellos del campo. Fuente: *Manuela* [DVD remasterizado de VHS]

Formalmente, es interesante la presentación que se hace de ambas protagonistas. Mientras que Manuela es aparece por primera vez en pantalla de espaldas sobre el minuto 4, lavando la ropa en la casa de sus padres; un entorno rural, que por cierto, casi en todas las secuencias en las que aparece el ámbito doméstico estarán vinculadas a la limpieza.

Retomando lo anterior, Manuela aparece en ámbitos rurales, espacios abiertos, planos generales, y casi siempre, realizando labores; Pura, será presentada en el minuto 35 por una sucesión de planos cortos que van abriéndose poco a poco, como metáfora del ambiente claustrofóbico en el que ella siente que vive. Además, será presentada en el patio de la casa, naturaleza artificial, a modo de estatua en la que ella parece ser un elemento más del decorado, con un carácter frívolo –acicalándose, abanicándose o leyendo revistas, ajena a lo que acontece a su alrededor-. Por lo tanto, la vinculación de la mujer al mundo natural queda reflejado de manera formal, mientras que Manuela representa la naturaleza en su estado puro, Pura estará vinculada a la naturaleza artificial, mientras que Purita estará vinculada a la modernidad, la primera vez que aparece en el film –siendo adulta- serán en su asiento del avión –minuto 40 de la copia analizada-.

La utilización de elementos iconográficos representativos de la española queda manifiesta en este texto; no obstante la diferencia estriba en la utilización de una manera estética y simbólica de los mismos. Andalucía y el campo andaluz vibra en el trasfondo de Manuela, como ya declarara Gonzalo García Pelayo «el pretender un cine que refleje la identidad andaluza de manera esencial y preconcebida me recuerda al cine estalinista y franquista. Andalucía tiene que vibrar en las películas que hagamos los andaluces de una manera natural, sentimental, como vibra Irlanda en muchas obras de John Ford, Escocia en McKendrick, etc...» (Delgado, 1980, p.107)

Otros filmes en los que aparecen la ciudad de Sevilla a través de sus monumentos más representativos es en *La espuela*, pero tan solo en momentos muy puntuales del filme; como por ejemplo el puente de Isabel II y la Torre del Oro, en la ribera del río cuando

la amante de Enrique está flirteando con su antiguo compañero de universidad, así como su paseo por los Jardines de Murillo. Otro elemento iconográfico tradicional asociado a la ciudad de Sevilla que tan solo aparece una vez es la Giralda, en el plano final de la película, en el amanecer, tras la muerte de Enrique en el coche y sobre la que se impresiona su esquila mortuoria. Como en *Manuela*, la alusión a este elemento es de orden metafórico; un nuevo amanecer, un nuevo orden social que se establece tras la muerte del cacique en plena noche y que tras ella, se nos muestra este icono representativo junto a la esquila en la que se detalla elementos como que es el Hermano Mayor de una cofradía, o la fría alusión a su familia.

Sin embargo, en la obra aparece un elemento asociado a Sevilla que hace referencia a su pasado histórico como es la ciudad de Itálica, las ruinas del asentamiento romano, primera ciudad fundada en Hispania y también fuera de la península italiana.

En *Se acabó el petróleo* se nos muestra una Sevilla en la primera parte de la cinta, antes del secuestro de los protagonistas, más moderna e industrializada, periférica, de barriadas y una clara presencia de automóviles, dado el tema tratado, el de la crisis del petróleo.

Una vez se integra el elemento extranjero, es decir, la transformación de Pepe en Pepe Ayatolá, como es llamado, se nos mostrará de una parte una especie de cortijo donde está parando, después la ciudad de Sevilla más iconográfica, cabría decir que es una respuesta a esa Sevilla de estampa tan explotada para los ojos foráneos, de hecho, la primera vez que se nos muestre es al llegar una de las espías en una barca por el río, en la que dirá, «ya estoy en Sevilla» y acto seguido la cámara establezca una panorámica desde la barca, que quedaba enmarcada en un plano sin referencias espaciales hasta la Torre del Oro, subrayado por el tema principal de la cinta.

Este tema que tiene en su melodía elementos folclóricos estará presente en toda la obra, siendo cantada únicamente por Pepe da Rosa en un momento en el que está en montado en una calesa recorriendo el Parque de María Luisa, seguido de los sirvientes.

Por tanto, la obra guarda esa conexión con lo popular de la comicidad y la vinculación de sus personajes, así como en ciertos aspectos; sin embargo, estos se hacen presentes cuando se incluye lo extranjero, no tiene esa relevancia en la primera parte de la obra. Se encuentra a medio camino, de una parte se aleja de los estereotipos, de hecho se alude a ellos en un proceso irrisorio de la propia identidad.

*Los invitados* es otro de los filmes, al igual que *La espuela*, se desarrolla principalmente en ambientes rurales; la ciudad de Sevilla aparece de manera reconocible en el momento en el que McKenzie va a hacerle entrega de las semillas y el dinero al capataz. Como buena stampa del narcotraficante, accede a la ciudad en una lancha por el río, en la que se pueden ver la típica stampa de la ribera del Guadalquivir con el puente y la Torre del Oro.

En *Belmonte*, sin embargo, a pesar de transcurrir en el barrio de Triana y producirse diversas corridas en la Real Maestranza, se observa que la ciudad y los lugares son más verbalizados que mostrados, pudiendo ser de esta manera una plaza de toros cualquiera o unas calles cualesquiera. El momento donde se mostrará algún elemento realmente reconocible es cuando ve salir a Rafael El Gallo del hotel, se aprecia al fondo la Giralda, probablemente este plano sea un set extensión, ya que la esquina parece el ayuntamiento.

#### **4.4.4.2. La ciudad de Sevilla como tablero**

En *Nadie conoce a nadie* la iconografía de la ciudad de Sevilla es una presencia constante en la cinta, ya que no en vano, la propia ciudad funciona como el tablero en el que se juega el juego del *Adversario*.





**Fig. 54. Plano aéreo inicial. Fuente: *Nadie conoce a nadie* [DVD]**

En el filme se nos mostrarán en cada cambio de día en el que acontece algún suceso con respecto a los asesinatos unas vistas aéreas con intertítulos que sirven para ubicar al espectador en el momento y día exacto de la narración. Sin embargo, al final esto se nos revelará no como la típica imagen de postal sevillana, sino que finalmente a través del mapa se nos mostrará que cada plano tiene como objeto mostrar cada uno de los puntos en los que han tenido lugar acontecimientos relevantes para la historia, desvelando así un tablero de juego



**Fig. 55. Plano de Sevilla con los puntos marcados que revela el símbolo del juego desarrollado en la historia. Fuente: *Nadie conoce a nadie* [DVD]**

#### 4.4.4.3. Espacios urbanos suburbanos

Uno de los nuevos elementos del cine andaluz es la ubicación de sus narrativas y personajes en espacios urbanos suburbanos no reconocibles para el espectador de las ciudades que refleja; es decir, no aparecen elementos iconográficos reconocibles de estas ciudades; sino que su ubicación en estos obedece más a un deseo de caracterización de los personajes, reforzando así su clase social.

Este uso se ha constatado en *Se acabó el petróleo* y *Los alegres bribones*, donde los personajes viven en barriadas no reconocibles de la ciudad de Sevilla, aunque en la primera, como se ha expuesto después aparecen ciertos elementos reconocibles de la ciudad, una vez que los personajes se hayan transfigurado en los jeques a los que suplantán, realizando una sátira acerca de los extranjeros que visitan la ciudad de Sevilla y cuyas paradas deben ser los monumentos más emblemáticos de la ciudad.

Mismo caso se da en *Solas* y *7 Vírgenes* en las que estas barriadas tienen como objetivo el reforzar la caracterización de los personajes. En *Solas*, además tiene una función narrativa ya que el piso de María sufre una transformación en paralelo a la transformación psicológica de la protagonista.

En *Grupo 7* las zonas marginales, a diferencia de las otras películas en las cuales no gozan de nombre, sí que son nombradas; es decir, cobran una relevancia para la diégesis ya que estos espacios es donde viven los narcotraficantes, nos estamos refiriendo al polígono de Los Canarios. Es un espacio prohibido para los protagonistas que constantemente se afanan por conquistar, es el territorio prohibido en contraposición al centro de la ciudad, el espacio de los protagonistas.

Se establece, pues una recurrencia en cuanto a este tipo de espacios alejados de los lugares tradicionales vinculados a la ciudad andaluza, donde los personajes se pierden, entran en caos y se alienan. Grandes espacios como los mostrados en *7 Vírgenes* o *Grupo 7*, en los cuales, como suele utilizar el director sirven para ubicar al espectador; a diferencia de *Solas*, donde no existen los grandes planos generales de



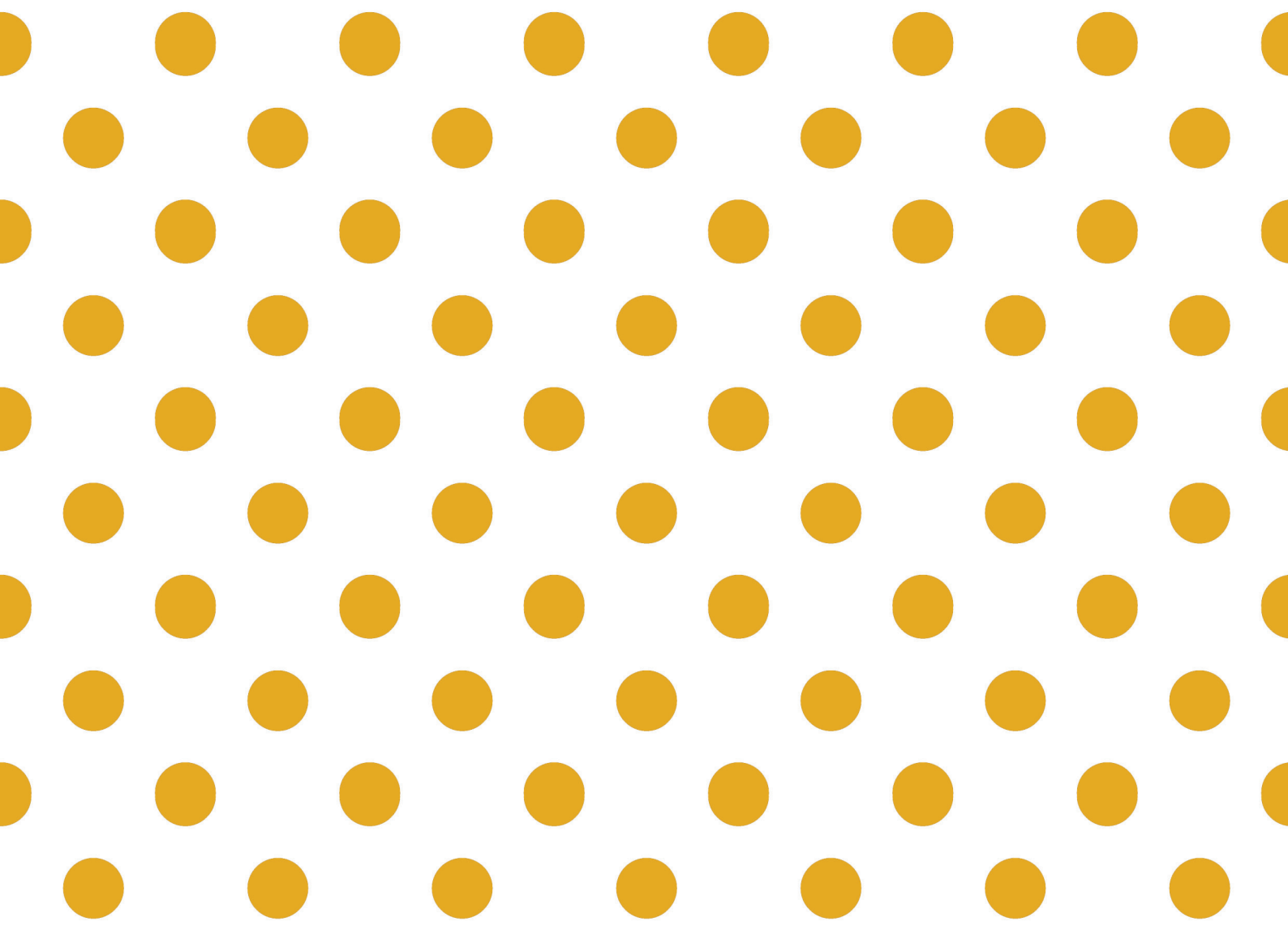
la ciudad ni el entorno, sino que sólo se percibe a través del espacio del cuadro en el se insertan los personajes, como mucho en un valor de plano general del personaje. Esto dota al espacio de cierta claustrofobia. La ciudad en Solas es reconocible tan solo para aquellos que alguna vez hayan visitado la zona, con las señales de autobús que marcan la línea del lugar, el 34, los autobuses, los indigentes durmiendo en la calle o las cabinas de teléfono estropeadas. Un lugar de pobreza y dejadez extrema a la que Rosa no está acostumbrada, por la invisibilidad que le supone al ser enfrentarse a este territorio.





5.

# CONCLUSIONES





---

El cine es una materia plástica, sujeta al devenir de la sociedad de la que emana y a la que se dirige. Así el relato cinematográfico puede aportar claves que ayuden a comprender fenómenos que suceden en nuestro entorno, como el discurso establecido en torno a ciertas representaciones sociales dadas en los relatos que pueden condicionar y configurar un imaginario colectivo. Pierre Sorlin afirmaba en *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana* (1985, p. 28) que «las representaciones tiene como fuente, al menos parcial, las percepciones visuales; se transmiten a través de imágenes: en los dos extremos, constitución y perpetuación, se descubre la intervención de la mirada». El cine precisamente goza de los elementos que Sorlin señala como constitutivo y perpetuador. Por una parte necesita de imágenes tanto sígnicas, icónicas como simbólicas que los espectadores sean capaces de decodificar para la comprensión del relato narrado; por otra, debido a la repetición, no solo ya de un mismo filme, sino de la iteración de relatos, estructuras narrativas o estereotipos tiene la capacidad de configurar y perpetuar los discursos establecidos por ciertas miradas en un eje sincrónico ya que como también expone: «la pantalla revela al mundo, evidentemente no como es, sino como se la corta, como se le comprende en una época determinada; la cámara busca lo que parece importante para todos, descuida lo que es considerado secundario; jugando sobre los ángulos, sobre la profundidad, reconstruye las jerarquías y hace captar aquello sobre lo que inmediatamente se posa la mirada» (Sorlin, 1985, p. 28). Pero a la vez diacrónico, es decir, si la producción de sentido a través del relato y el discurso cinematográfico propone unas representaciones dadas en un momento histórico concreto, una mirada concreta sobre un objeto; éste mismo objeto está sujeto al devenir de los cambios sociales, bien sea abandonándolo, reformulándose o resignificándose.

El propósito de la investigación realizada en esta tesis doctoral ha sido intentar integrar una perspectiva teórico-crítica acerca de los modelos de representación que se han elaborado en el cine sobre lo andaluz, centrándonos específicamente en los estereotipos y las representaciones sociales; que como ya se explicó son conceptos que presenta cierta sinonimia pero no son iguales.

Por tanto, en la primera parte de esta tesis doctoral se elaboraba una revisión bibliográfica, conceptual e histórica que delimitaba la perspectiva gneosológica necesaria para comprender el abordaje del objeto de estudio, así como el análisis propuesto en la segunda parte. La segunda parte se ha centrado en el análisis crítico de las formas representacionales de lo andaluz en la cinematografía propia que permitiese entender cómo se construye el relato acerca de la identidad andaluza en relación a otra formación discursiva como es la del estereotipo.

La aplicación de una serie de variables a los relatos analizados ha cristalizado en una serie de resultados que nos permiten ratificar o refutar las hipótesis de investigación y concretar una serie de conclusiones con respecto a las mismas.

En relación a la hipótesis general, recordemos que afirmaba que:

HG: La representación de lo andaluz dentro de la cinematografía española de tipo costumbrista es el resultado de una serie de convencionalismos dentro de los productos culturales que cristalizan en unos personajes y ambientes estereotípicos que son reformulados a través de los relatos planteados en la industria autonómica a partir del año 1975.

Gracias a la fundamentación teórica y el análisis realizado se puede afirmar que esta hipótesis queda ratificada en su totalidad. Los relatos constituidos en la cinematografía andaluza proponen unos nuevos modelos de representación social en relación a los personajes y unos espacios en los que se mueven dichos personajes. La alusión a rasgos estereotípicos se realizan en función a las demandas que se establecen de mostrar ciertas problemáticas de la sociedad andaluza que tienen que ver con la cuestión agraria, algo que se le demandaba a la cinematografía andaluza. Por tanto, la presencia de espacios y personajes estereotípicos es palpable en el tramo inicial de la cinematografía. Así mismo, su alusión se hace de una manera irónica o subversiva dada en los diferentes niveles que el discurso fílmico propone. Tras ella, se ha observado



---

un decaimiento en el uso de estos, mostrando otras realidades sociales más apegadas a la constitución de una representación más plural y diversificada, que al fin y al cabo, como se expone en relación al estereotipo en su sentido discursivo cultural, niega a la sociedad, homogenizándola bajo unas características definidas por el folclorismo.

Tras la hipótesis general sobre la que se organiza todo el trabajo de investigación surgen una serie de hipótesis específicas, recordemos que la primera de ellas es:

HE1: El discurso hegemónico identitario andaluz se ha construido a través de estereotipos en diversos discursos culturales en tropos coloniales.

De ella podemos afirmar que se cumple en su totalidad, definida a través del marco teórico, se puede decir que los personajes que darán vida en la pantalla andaluces y andaluzas son provenientes de distintos discursos culturales, los rasgos que definirían a los estereotipos andaluces ya se daban en otras manifestaciones artísticas de las que el cine tomaría prestados tramas, estructuras, personajes y escenarios, como los del Romancero, los sainetes e incluso las canciones. Además, se habla de su configuración en tropos coloniales. Como se ha expuesto, en el Romanticismo la visión de lo andaluz que ya se encontraba presente en los relatos españoles fue empaquetada, mientras que el Costumbrismo surgió como una contestación a esa imagen, recogiendo en un catalogación de lo predominantemente español dando como resultado unos personajes aún más estereotipados y prototípicos en lo concerniente a lo andaluz, que seguiría perpetuándose a través de las artes escénicas y literarias. Es precisamente a través de estas imágenes, que ya se encontraban codificadas en el imaginario colectivo de lo español, que surge desde un primer momento la visión supremacista sobre el sur, como se expuso en la *Teoría de Andalucía* de Ortega y Gasset.

Este tipo de discurso costumbrista, como se ve, fue el germen y raíz que sirvió para construir toda esta serie de tipos nacionales y castizos, andaluces muchos de ellos, como representativos de lo español. El costumbrismo, pues, como buena parte del Romanticismo que lo apoya como filosofía y manera de mirar a la realidad, estaba

sentando las bases de una gran falsificación: que lo que es diferente a los demás es lo que exclusivamente nos identifica. Lo «nuestro» es solo lo «diferente», germen de las mixtificaciones propias también del nacionalismo al que dio impulso.

Así mismo el uso que por parte de la cinematografía ha hecho de estos estereotipos en alusión a la españolada cinematográfica o el cine costumbrista, ha estado realizado en los tropos coloniales norte/sur en sus tramas o mejor dicho lo nuestro/lo otro, dando como resultado una serie de personajes y escenarios prototípicos ya presentes en la literatura romántica. Estos estereotipos han quedado clasificados en función de su atuendo, de sus acciones diferenciales y su adhesión a cierto estrato cultural y social; así como a unos escenarios concretos; estos son pues: el bandolero, el contrabandista, el torero, la gitana, la maja, la cigarrera, el señorito chulo. Si el romanticismo y el costumbrismo aludió a ellos es porque se trata de «plantas» autóctonas que han resistido a la modernidad, a diferencia de los tipos burgueses, por lo que en ellos es donde reside la verdadera esencia del alma española, de ahí que se convirtieran en un proceso metonímico mediante las coproducciones con Latinoamérica en verdaderos baluartes de la imagen de lo español.

El modelo del torero y el bandolero serán los estereotipos principales de la masculinidad andaluza; basados en la bravura y la marginalidad. La marginalidad es uno de los componentes en los que se refugia esa visión de «el otro»; es decir, como se ha expuesto en el apartado de las teorías postcoloniales, esa construcción por oposición a «lo otro» en el imaginario colectivo obedece a una idea mental de «lo nuestro», un territorio no enmarcable dentro de la marginalidad que siempre se encuentra en «más allá de nuestras fronteras».

Otro de los estereotipos masculinos que aparecen en la cinematografía españolada es el del señorito andaluz. Este estereotipo viene marcado por la tendencia de la adaptación cinematográfica de las comedias costumbristas de ambientación andaluza. El encanallamiento del señorito, apegado al folclore popular, acostumbrado a hacer y tomar lo que quiere debido a su condición social son los rasgos con los que se presenta

---

la masculinidad andaluza dentro de los límites. Es decir, si el torero y el bandolero son representantes de la marginalidad, el señorito será el reverso del prototipo masculino. No obstante el torero también se presenta, en ocasiones, a través de ese encanallamiento del señorito, esto es cuando han alcanzado el éxito, por tanto su orden social es el de la clase alta, al igual que el del señorito andaluz.

Aunque el cine popular producido bajo el ideario franquista presenta modelos de inclusión de esa marginalidad debido a la reivindicación de una España en términos imperialistas, en el que la adhesión de las particularidades conforma ese imperialismo. Este es el motivo de que a partir de 1939 y durante la postguerra las heroínas del musical folclórico pasan a ser casi exclusivamente de etnia gitana. En el musical folclórico hubo una presencia casi hegemónica del personaje protagonista femenino, cuyas características intrínsecas fueron la honradez y decencia como obedecía al modelo cultural destinado a la mujer en el nacionalcatolicismo del ideario franquista; así como el cante y el baile como rasgos diferenciales de lo andaluz. También el uso del lenguaje vulgar en clave cómica, supuso una caracterización en términos coloniales, ya que su oponente masculino sería en numerosos casos el representante de una clase social alta no andaluz. Su caracterización, como se ha dicho pasó a ser casi exclusiva en términos raciales y folclóricos durante todo el periodo autárquico de la dictadura franquista. La oposición binaria norte/sur en estas tramas viene definida en numerosos casos por las relaciones amorosas, ejes centrales de las tramas, en las que el personaje masculino suele ser representante de la clase social alta y del norte, o ha estudiado fuera de Andalucía, no presentando rasgos folclóricos ni de lenguaje andaluz, en contraposición a los personajes femeninos.

La siguiente hipótesis específica que sustenta este trabajo es:

HE2: A partir de 1975 la industria cinematográfica andaluza ha propuesto nuevos relatos sobre la identidad andaluza.

Esta hipótesis queda verificada parcialmente, ya como se ha expuesto tanto en el entramado teórico como analítico; la cinematografía andaluza comienza a despegar de

manera más o menos constante en el año 1975 y que desde ella se han propuesto relatos de muy diversa índole. Por una parte, desde el apartado teórico con la exploración industrial del panorama cinematográfico andaluz, se puede afirmar que hay una gran cantidad de relatos que no presentan ninguna alusión a Andalucía, motivo por el cual quedaron descartados del análisis posterior, ya que no eran pertinentes para la validación o refutación de la hipótesis principal para la cual se hacía necesaria su alusión como se expuso en los criterios de selección de la muestra, pero que sin embargo son tenidos en cuenta para esta hipótesis específica. También se ha podido comprobar que en los relatos establecidos en la muestra de análisis, prácticamente en su totalidad, a excepción del filme *Carne de neón* aparecen rasgos alusivos a los elementos estereotípicos en los que se ha reconocido la identidad andaluza de tipo costumbrista. Sin embargo, tras aplicar la metodología de análisis se ha podido comprobar que el sentido discursivo fílmico dado a las historias que componen estos relatos es, bien de tipo irónico, bien de tipo subversivo.

Lo cual nos lleva a la siguiente hipótesis específica:

HE3. A raíz de la cinematografía andaluza el estereotipo identitario se ha desdibujado de sus rasgos previos

Si como se venía perfilando desde un principio la identidad andaluza ha quedado constituida en el imaginario colectivo a través de una serie de relatos y estereotipos concretos, se puede afirmar que esta hipótesis queda ratificada en parcialmente. La alusión a estereotipos en la cinematografía andaluza es de bajo impacto, aparecen ciertos estereotipos como el torero el cual sería protagonista principal en una de las obras, al que sin embargo se le despoja de los rasgos estereotípicos; otro de los estereotipos principales que aparecen es del cacique andaluz/terrateniente/señorito, el cual aparece en *Manuela*, *La espuela*, *Entrelobos* y *La isla mínima*. En un sentido discursivo, el cacique presente en *Manuela* se reformula a través de una serie de acciones pertenecientes al personaje secundario de D. Ramón, el cual no actuaría como un cacique local al uso, mientras en *La espuela* cuyo personaje protagonista tiene como

---

centro a este estereotipo. En ella se hace un tratamiento formal articulado en torno a todas las características descritas en el apartado teórico sobre este estereotipo; las cuales, sin embargo causan el rechazo por parte del espectador, buscando la complicidad en el resto de los personajes que repudiaran al personaje. Por otra parte, en *Entrelobos* y *La isla mínima* la aparición de este estereotipo se realiza de manera casi anecdótica y puntual, a través de personajes secundarios que tan solo cuentan con unos minutos de presencia en la pantalla, por lo que sus rasgos estereotípicos están más marcados, facultando el reconocimiento en el espectador.

Se decía que el personaje femenino como protagonista es el gran estereotipo dado a través de la cinematografía del musical folclórico. En este sentido se ha podido apreciar que la mujer ha perdido relevancia en cuanto al puesto protagónico del filme; siendo, además, su construcción en términos dicotómicos con otra mujer y no con referencia a un hombre. Estas son *Manuela*; *María, la santa*; *Solas*; *El corazón de la tierra* y *La voz dormida*; tan solo en *María, la santa* no se da esta característica. En estos términos, lo que sí se puede señalar acerca de ello es que todas siguen siendo de extracción social baja, pero ya no se representan a través de los rasgos folclóricos ni sus acciones diferenciales predominantes, el canto y el baile como símbolo de la expresión de la andaluza. Aunque seguirá vigente la alusión a la chica de cortijo, es decir, mujeres asociadas al entorno rural, pero que como se ha expuesto ya no pertenecen a la etnia gitana ni sus roles principales son los establecidos en la catalogación teórica. Tampoco se dan otros rasgos como el de la comicidad en el habla, sino que el uso del lenguaje que hacen es de tipo natural, no hiperbólico.

Más relevante en este sentido es la inclusión en los relatos de otro tipo de personajes que no guardan relación con los estereotipos preestablecidos, así se produce una diversificación en cuanto a personajes tanto del entorno rural como del entorno urbano, llegando a incluirse las clases medias, ya que estas eran las grandes ausentes en referencia a las representaciones sociales andaluzas; siendo estos tanto de género masculino como femenino. Aunque en un sentido amplio y debido a la concepción reivindicadora que tienen muchas de estas películas, los perfiles socioeconómicos

de los protagonistas seguirán siendo en su gran mayoría bajo. No obstante ya no se recurren a las acciones diferenciales que tiene relación con el mundo del espectáculo para salir de la pobreza. Aunque los entornos de marginalidad seguirán presentes, pero esta vez pasados por el tamiz del contexto histórico en el que se insertan las tramas, no estamos refiriendo, pues, a la acción del contrabandismo. Esta acción que está presente en numerosas tramas, en general las que guardan relación con el género cinematográfico del *thriller* y el drama social, aunque revisadas, ahora los nuevos contrabandistas serán traficantes de droga, tabaco e incluso trata de blancas, por lo que estos sufren una reformulación tanto en cuanto a contexto histórico productivo. El contrabandismo como acción diferencial obedecía en los relatos españolados una adhesión casi exclusiva al tiempo mítico del siglo XIX, por lo que una revisión del tiempo de la historia hacen de estas acciones diferenciales una nueva suerte de contrabandistas que ya no aparecen caracterizados con los rasgos típicos.

Por otra parte, el bandolerismo también aparece en algunos filmes de la muestra, en este caso también se reformulan al inscribirse a temáticas que guardan relación con la Guerra Civil española o, mejor dicho, la postguerra, aparecen como «maquis», republicanos que huyeron a los montes por la persecución del régimen y que desde ahí seguían con la lucha.

Así mismo, también hay que señalar que los estereotipos que tienen que ver con el espacio andaluz, es decir, Sevilla como quintaesencia del espacio andaluz y su relación iconográfica, también quedan reformulados a través del plano discursivo en los filmes donde aparecen. No se trata de un uso referencial, como estampa de postal, sino que la presencia de elementos iconográficos como La Giralda obedecen a un uso formal en el que se convierten en elementos simbólicos, como en *Manuela* en la cual representa a la opresión y dominación morales imperantes en la Sevilla del momento, o en *Nadie conoce a nadie* donde la ciudad al completo ejerce una función narrativa dentro del relato.

---

También es importante señalar, que al igual que ocurre con los personajes, se han establecido nuevos espacios del relato en referencia lo andaluz, como son los espacios naturales o los barrios suburbanos de las grandes ciudades.

La siguiente hipótesis que se plantea es:

HE4. La industria cinematográfica andaluza se ha consolidado como uno de los centros de producción dentro del cine español.

Esta hipótesis está en relación con las preguntas de la investigación y objetivos que tienen que ver con el punto de vista industrial, ya que sin una industria que sustente el estudio, no podría llegar a elaborarse al menos con el planteamiento de la hipótesis inicial. Tras la revisión histórica y actualización hasta 2015, último año sobre el que el ICAA ha publicado sus boletines, se puede ratificar en su totalidad. La producción cinematográfica por parte de la industria andaluza tuvo un despertar difícil con modelos de mecenazgo, pero gracias a los apoyos institucionales y la creación de infraestructuras tanto de enseñanza como de producción se ha instaurado como uno de los mayores centros de producción cinematográfica. Si en la década de los setenta se puede apreciar que la producción era de un filme o dos al año a principios del siglo XXI seguía teniendo una participación entre 6 y 10, creciendo de manera exponencial hasta los 31 largometrajes producidos en 2015, posicionándose la tercera tras Madrid con 101 y Cataluña con 91; la cuarta sería Canarias con 21 películas producidas.









The background of the slide is a white surface covered with a grid of small, solid red circles. Two large, solid red rectangular boxes are positioned on the left side of the slide, one above the other. The top box contains the number '6.' and the bottom box contains the word 'DISCUSIÓN' in white text.

6.

# DISCUSIÓN



## **6.1. ANÁLISIS CRÍTICO**

La presente investigación es una exploración de tipo global acerca de los estereotipos en la cinematografía española. Una de los problemas a los que se enfrenta todo investigador en primera instancia es la delimitación de su objeto de estudio. La relación entre estereotipos y las construcciones identitarias no es un planteamiento novedoso en cuanto a que han sido exploradas en diversas disciplinas, sin embargo la relación entre la construcción discursiva a través de la cinematografía española de la identidad andaluza puesta en comparación con la misma en la industria desde la comunidad andaluza, sí que presenta cierta novedad, ya que los estudios académicos suelen ir en una u otra dirección, ya sea la de la representación de la identidad española en su proceso metonímico con lo andaluz, o bien en términos de industria cinematográfica desde la autonomía. Por lo tanto, en este sentido, se ha decidido seleccionar una muestra que recorra un amplio espectro de la industria andaluza.

Este hecho, es de por sí uno de los límites de esta investigación, ya que la selección se ha realizado con base en unos criterios tanto industriales como identitarios, que han cristalizado en una serie de conclusiones acerca de esta construcción discursiva trasvasada de lo fílmico a lo cultural. No obstante, una posible delimitación de la muestra con unos criterios distintos, pudieran haber arrojado una serie de conclusiones en el estudio distintas a las alcanzadas.

El universo de análisis establecido es amplio, 220 películas de las cuales se han analizado tan solo 21; además atendiendo tan solo a los largometrajes de ficción. Se podría haber planteado una muestra que también acogiera al largometraje documental, o centrada en la producción del cortometraje, terreno prolífico por otra parte en la que se suele dar una mayor experimentación formal, por tanto discursiva; sin embargo, el planteamiento inicial comparativo se establecía en relación a los largometrajes de ficción, por lo que en esta primera introspección analítica se ha recurrido a este criterio. Además de centrarse en el análisis de filmes que mayor difusión han tenido en el panorama cinematográfico español, y dejan-

do al margen otro tipo de cinematografía como el cine invisible; es decir, aquellos que no alcanzan la red de distribución o que se mueven por circuitos de festivales.

Queda señalar una cuestión más con respecto al planteamiento de la tesis, el cual es comparativo. Se toma la cinematografía andaluza como un cinema independiente del español; este concepto es más teórico que práctico ya que en primer lugar se circunscribe por legislación dentro de la producción española; en sentido tampoco se puede tomar como cine de la diáspora, ya que tampoco obedece a los criterios consustanciales de la propia definición, por lo que es una cinematografía que retroalimenta al propio sistema cultural más amplio como es el del cine español. En segundo lugar, a diferencia de otras cinematografías autonómicas, los cuales están más centrados en el uso del lenguaje y la reivindicación de una identidad propia solapada bajo la española a través del mismo; el cine andaluz entra en ámbitos más de valores, en los que al contrario que las mencionadas, han sido desvalorizados o desvirtuados a través de los estereotipos, convirtiéndose en los rasgos de lo español; por lo que plantear una separación entre ambas siempre es complicada y confusa. Como ya señalara Gómez García (1986, p.1) con respecto a la investigación científica sobre la identidad andaluza: «las interpretaciones ideológica, histórica y psicológica, con sus variantes, tropiezan a su vez con dificultades, si es que no entran en un callejón sin salida, a la hora de definir estrictamente los rasgos constitutivos de esa identidad andaluz», ya que esta se encuentra en el ámbito de los valores. Es por ello, que para dilucidar la construcción discursiva cultural de lo andaluz, nos hemos tenido que remontar a una serie de precedentes de largo recorrido que arrojaran luz sobre esta configuración antes de que ciertos rasgos andaluces se ensalzaran como símbolo de lo español.

Por otra parte, como analista, otro de los grandes retos a los que uno debe enfrentarse es a la elección de una metodología específica, con la cual extraer los resultados; aunque esta metodología debe validarse y legitimarse a través del propio texto como han señalado Casetti y Di Chio (1991). Somos conscientes de que el uso de otras variables o una aproximación metodológica diferente, también hubieran podido orga-



nizar un tipo de trabajo distinto. Sin embargo nos pareció interesante esta apuesta metodológica que parte de lo fílmico extrapolando sus resultados a construcciones discursivas culturales, de carácter más amplio, como es el concepto de «Identidad».

## **6.2. APORTACIÓN**

Como se venía exponiendo, precisamente el carácter global de esta investigación hace que se pongan relación numerosas fuentes epistemológicas y disciplinarias para alcanzar los objetivos marcados. De esta manera, la exploración teórica realizada en relación a la industria cinematográfica andaluza aporta nuevos datos a la historia del cine andaluz; ya que el cine es un ente vivo que no deja de crecer, necesita ser revisado y puesto a punto cada cierto tiempo, incorporando las nuevas producciones.

Por otra parte, esta investigación ofrece en su marco teórico una serie de elementos interdisciplinarios que hacen alusión a los elementos constitutivos de la representación, no solo andaluza, sino española a través de distintos productos culturales. Así como una taxonomía sobre los estereotipos andaluces dados en las que guardan vinculación con la imagen costumbrista del andaluz que se dan en el imaginario colectivo, en el cual precisamente están asentadas a manera de lugar común, pero que desde el ámbito académico no han sido tratadas en profundidad.

Así mismo, desde el punto de vista institucional autonómico puede ser de valor el resultado del análisis comparativo entre las producciones cinematográficas aporta una serie de conocimientos acerca de la propia autorrepresentación desde la comunidad y el propio imaginario colectivo a través de los relatos cinematográficos en los que el estereotipo juega un papel mediador entre lo que nos es desconocido para el «otro» a la par conocido para el propio, así se da que hay una renegociación entre los estereotipos y la propia autorepresentación a través de la reformulación de los mismo, y en la que además se han revelado nuevas representaciones sociales de lo andaluz a nivel cultural.

### 6.3. NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

El carácter global de esta investigación es una primera parada en el análisis discursivo de los relatos cinematográficos andaluces que exploran en la representación de lo andaluz, por lo que en primer lugar se ha decidido realizar un análisis de las películas de ficción que más éxito de taquilla han cosechado, ya que la difusión es uno de las características necesarias para que el estereotipo se perpetúe. Pero, precisamente, por este mismo motivo quedarían varias líneas de investigación abiertas que nos hubiese gustado explorar como esta misma línea aplicada al largometraje de tipo documental, o el cortometraje.

Por otra parte, la revisión histórica del corpus filmográfico andaluz en relación a la distribución y difusión ha puesto en relieve que aunque hay una abundante producción cinematográfica, no toda llega a ser visible en las pantallas, bien por carecer de medios, bien por la propia experimentalidad del propio medio. Sería interesante investigar en este tipo de filmes de ficción cómo se constituye la representación de lo andaluz en el cine invisible.

También se proponen otras líneas de investigación, más acotada y menos global, en relación a esta misma aplicación metodológica, pero en este caso a través de la filmografía de algún autor andaluz concreto como Gonzalo García Pelayo o Alberto Rodríguez, cuyas filmografías son de las más extensas en el panorama industrial andaluz y que presentan en sus obras unas particularidades en cuanto su relación la construcción identitaria andaluza desde lo fílmico.

Por último, también quedaría pendiente de investigación y gracias a la metodología aplicada, así como a la exploración teórica, el estudio de corpus filmográficos que tuvieran que ver con producciones extranjeras recientes y su alusión a los estereotipos culturales de lo español.







7.

---

# APLICACIONES





---

## 7. 1. APLICACIONES DE LA INVESTIGACIÓN

Discernir la aplicación real que un trabajo propio pudiera tener es una siempre materia harto complicada para un investigador. Un trabajo de tipo cualitativo como es el presente texto, inserto dentro del ámbito de los estudios culturales pudiera parecer a priori de poca utilidad para aquel que precise aproximarse a datos estadísticos. Por lo que uno se puede interrogar ¿qué utilidad real tiene un trabajo sobre los estereotipos de lo andaluz en el cine?

Un primera idea sobreviene al pensar sobre los estereotipos y su *modus operandi*, y es que en primera instancia, exponer la constitución discursiva de una serie de estereotipos dados en los productos culturales que todos consumimos, puede servir para desmontar esos propios estereotipos en el imaginario colectivo, aportando nuevas fuentes de conocimiento dentro del circuito de la cultura del que se hablaba al principio de esta investigación. La producción de sentido a través de las representaciones sociales tiene equivalencia no solo con las narrativas, sino con la manera de percibir el mundo que nos rodea. Así, este trabajo puede ser útil a todo aquel que quiera aproximarse a la deconstrucción de los mismo; por ejemplo, en los programas educativos que utilizan el cine como una herramienta de enseñanza.

También, creemos que para todo aquel que desee aproximarse a los estereotipos españoles costumbristas puede ser una aportación relevante en el ámbito de la epistemología en el que se mueven los estudios culturales. Al poner de manifiesto una serie de tramas, personajes y espacios de lo andaluz en proceso metonímico con lo español; puede ser interesante que no sólo se encuentre la propia aplicación del estudio a otras investigaciones, sino incluso al ámbito de la creación, ya que deconstruyendo los rasgos esenciales por los cuales se percibe esta representación de lo andaluz se accede a la su propia constitución esencial, con lo que facilita el proceso de creación. bien sea en su aprovechamiento o en su subversión.

También se nos antoja la idea de una aplicación de tipo metodológico, ya que tanto el análisis narratológico de personajes junto a la fragmentación y exposición de los rasgos estereotípicos que han construido la imagen de lo español a través de lo andaluz es susceptible de ser aplicado en investigaciones centradas no solo en lo cinematográfico, sino en otros medios narrativos donde guarde relación con este ámbito.







8.

# BIBLIOGRAFÍA







---

## BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, J. (1979). *Historia y cultura del pueblo andaluz: Algunos elementos metodológicos y políticos*. Barcelona: Anagrama. Serie documentos.
- ALFEO, J.C. (2011). Análisis narratológico y sociedad representada: los personajes LGTB en el cine. En Francisco García García y Mario Rajas (Coord.) *Narrativas audiovisuales. El discurso*. (pp. 63-82). Madrid: Icono14.
- ALTHUSSER, L. (1989) Ideología y aparatos ideológicos del Estado (notas para una investigación). En *La filosofía como arma de revolución*. (pp. 102-151). México: Siglo XXI
- ALTMAN, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós ibérica
- AMORÓS, A. (1991). *Luces de candilejas (los espectáculos en España, 1898-1939)*. Madrid: Espasa Calpe
- AMOSSY, R.; HERSCHBERG, A. (2010). *Esteriotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- ANTOLÍN, M. (1979) *Cine marginal en España*. Valladolid: Semana internacional del cine
- APARICI, R. (coord). (2003) *Comunicación educativa en la sociedad de la información*. Madrid: UNED
- APARICI, R. Y MARÍ SÁEZ, V. (coords.). (2003). *Cultura popular, industrias culturales y ciberespacio*. Madrid: UNED
- APARICI, R.; FERNÁNDEZ BAENA, J.; GARCÍA MATILLA, A.; OSUNA, S. (2009). *La imagen. Análisis y representación de la realidad*. Barcelona: Gedisa
- APARICI, R. (2010) *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*. Madrid: UNED
- ARAYA UMAÑA, S. (2002) *Las representaciones sociales: ejes teóricos para su discusión*. San José: FLACSO
- AUGÉ, M. (1992). *Los “no lugares”: espacios del anonimato. Una antropología de la*

*sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa

AUMENTE, J. (1978). *La “cuestión nacional” andaluza y los intereses de clase*. Madrid: Mañana Editorial

AUMONT, J. (1990). *La imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica

— (1992). *La estética hoy*. Madrid: Cátedra

AUMONT, J.; MARIE, M. (1990). *El análisis del film*. Barcelona: Paidós Ibérica.

AYALA, F. (1986). *La imagen de España*. Madrid: Alianza

BARRIENTOS BUENO, M. (2006). *Inicios del cine en Sevilla (1986-1906): de la presentación en la ciudad a las exhibiciones continuadas*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla.

BAZIN, A. (2008). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp

BENET, V. J. (2012). *El cine español Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Comunicación

BARTHES, R. (2009). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI

BERTHIER, N.; SEGUIN, J. C. (2007). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez

BHABHA, H. K. (1990). *Nation and narration*. Londres: Routledge

— (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial

— (2003) El entre-medio de la cultura. En Stuart Hall y Paul du Gay, *Cuestiones de identidad cultural*. (pp94-106). Buenos Aires: Amorrortu editores

BORAU, J. L. (1998). *Diccionario del Cine Español*. Madrid: Alianza Editorial/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

BORDWELL, D. (1995). *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós

- 
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. (2010). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós Ibérica
- BOURDIEU, P. (1997). *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- CAMPORESI, V. (1994) *Para grandes y chicos. Un cine para todos los españoles. 1940-1990*. Madrid: Turfan.
- CAMPORESI, V. (1997). La españolada histórica en imágenes. En A. Yraola (Comp.), *Historia contemporánea de España y cine* (pp. 137-148). Madrid: Ediciones UAM
- CÁNOVAS, J.T. (1990). *El cine en Madrid (1919-1930): hacia la búsqueda de una identidad nacional*. Murcia: Universidad de Murcia.
- CAPARRÓS LERA, J.M. (1992). *El cine español en la democracia. De la muerte de “Franco” al “cambio” socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos
- (2005). *La pantalla popular: el cine español durante el gobierno de la derecha (1996-2003)*. Madrid: Akal
- (2007). *Historia del cine español*. Madrid: T&B
- CARO BAROJA, J. (1970) *El Mito del carácter nacional. Mediaciones a contrapelo*. Madrid: Seminarios y ediciones S.A.
- (1990) *Ensayo sobre literatura de cordel*. Madrid: Itsmo, Colección Fundamentos.
- (1991). *De arquetipos y leyendas*. Madrid: Itsmo, Colección Fundamentos.
- CASETTI, F.; DI CHIO, F. (1996). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CASTEJÓN LEORZA, M. (2013) *Fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español. (1977-1989)*. Siníndice editorial: Logroño.
- CÁSTRO DE PAZ, J.L. (2005). *Suevia Films-Cesáreo González: treinta años de cine español*. Xunta de Galicia Servicio central

CHATMAN, S. (2013). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Barcelona: RBA.

CHOW, R. (1998). Film and cultural identity. En John Hill y Pamela Church Gibson (eds.): *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford, Oxford University Press

CLAVER ESTEBAN, J.M. (2012). *Luces y rejas: estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla: Centro de estudios andaluces.

COLÓN PERALES, C. (1981) *Los comienzos del cinematógrafo en Sevilla, 1896-1928*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.

— (1983). *El cine en sevilla, 1929-1950: de la exposición y la llegada del sonoro a la posguerra*. Sevilla: Servicios de Publicaciones del Ayuntamiento

— (1988). Realidad y deseo en el cine andaluz. En V.V.A.A. *Diez años de cultura en Andalucía*. Sevilla: Consejería de cultura.

— (1993). *Sevilla: ciudad del deseo*. Sevilla: El ojo andaluz

CUESTA, U. (2000). *Psicología social de la comunicación*. Madrid: Cátedra

CUESTA, U; MENÉNDEZ HEVIA, T. (2006). La percepción del personajes y su construcción psicológica. En Francisco García García (Coord.) *Narrativa audiovisual*. (pp. 49-68). Madrid: Laberinto.

DELGADO, JF. (1991). *Andalucía y el cine del 75 al 92*. Sevilla: El carro de nieve

DÍAZ LÓPEZ, J. A. (2006). Imagen de Andalucía en los viajeros ingleses del s. XIX. En Alberto Egea Fernández-Montesinos (coord.): *Dos siglos de imagen de Andalucía*. (pp.77-96). Sevilla: Centre de Estudios Andaluces.

DUBAR, C. (2002) *La crisis de las identidades. La interpretación de una mutación*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

DU GAY, P. (ed.) (1997). *Production of culture/cultures of production*. Londres: SAGE Publications.

DYER, R. (2001) *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Barcelona:

---

Paidós

EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, A. (2006). Introducción. En *Dos siglos de imagen de Andalucía* (pp. 11-23). Sevilla: Centro de estudios andaluces.

FANJUL, S. (2012). *Buscando a Carmen*. Madrid: Siglo XXI.

FARRÉ, J; BITTOUN-DEBRUYNE, N. Y FERNÁNDEZ R. (coords.) (2012) *El teatro en la España del siglo XVIII: Homenaje a Josep María Sala Valladura*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.

FECÉ, J.L. (2003). Teleseries de producción propia e identidad nacional. En Víctor F. Sampedro Blanco (ed). *La pantalla de las identidades: medios de comunicación, políticas y mercados de las identidades*. (PP.285-304) Barcelona: Icaria editorial.

FERNÁNDEZ, M.C. (1986). *Hacia un cine andaluz*. Algeciras: Ediciones Bahía.

GALLARDO SABORIDO, E.J. (2010). *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones fílmicas España-Latinoamérica*. Sevilla: Fundación pública andaluza centro de estudios andaluces

GARCÍA CARRIÓN, M. (2007). *Sin cinematografía no hay nación*. Zaragoza: Institución Fernando el católico.

— (2013). *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia: Universitat de València.

GARCÍA GARCÍA, F. (Coord.) (2006). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Ediciones del Laberinto, Colección Laberinto Comunicación.

GARCÍA GARCÍA, F. ; RAJAS, M. (Coord.) (2011). *Narrativas audiovisuales. El relato*. Madrid: Icono 14 editorial.

— (Coord.) (2011a). *Narrativas audiovisuales. El discurso*. Madrid: Icono 14 editorial.

GARÓFANO, R. (1986). *El cinematógrafo en Cádiz: una sociología de la imagen (1896-1930)*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, Cátedra Adolfo de Costa, D.L.

GARRIDO, J.A. (2003). *Minorías en el cine. La etnia gitana en pantalla*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

GONZÁLEZ ROMERO, D (2014). Nota del editor. En Eugenio Noel, *Señoritos chulos, fenómenos, gitanos y flamencos*. Córdoba: Berenice.

GONZÁLEZ TROYANO, A. (1988). *El torero héroe literario*. Madrid: Espasa Calpe.

GOMBRICH. E. (2012). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Phaidon Press Limited.

GÓMEZ MOMPART, J. L. (2002). Ecosistema comunicativo franquista y construcción simbólica y mental de España. En J. A. García Galindo, J. F. Gutiérrez Lozano, & I. Sánchez Alarcón (coord.) , *La comunicación social durante el franquismo* (pp. 597-608). Málaga: CEADMA/Cajamar/Asociación de historiadores de la comunicación

GÓMEZ PÉREZ, F.J. (2013). *Consolidación industrial del cine andaluz*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla

GROSSBERG, L. (1996). Identidad y estudios culturales: ¿No hay nada más que eso). En Stuart Hall y Paul du Gay (comps.) (2003), *Cuestiones de identidad cultural* (pp.148-180). Buenos Aires: Amorrortu editores.

GUARINOS, V. (ed.). (1999). *Alicia en Andalucía*. Sevilla: Consejería de cultura de la Junta de Andalucía.

HALL, S. (1996). Introducción: ¿quién necesita “identidad”? En Stuart Hall y Paul Du Gay (comps.) (2003), *Cuestiones de identidad cultura* (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu editores

HALL, S. (Ed.) (2003). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage/Open University

HERNÁNDEZ RUIZ, J. (2004). *Voces en la niebla: el cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós

IMBERT, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales: el cine posmoderno como experiencia de*

*los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra.

JULIANO, D. (1986) *Cultura popular*. Barcelona: Anthropos.

KINDER, Marsha (1993), *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. Los Angeles: University of California Press

LABANYI, J. (1999). *Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: El cine de misioneros y las películas de folclóricas*. En *Archivos de la filmoteca* (Vol. 32, pp. 23-42). Madrid: Archivos de la Filmoteca.

— (2000). Miscenegenation, nation formation and crossracial identification in the early Francoist folkloric musical. En Autar Brah y Annie F. Coombes, *Hybridist and its discontents: Politics, science, culture* (pp. 56-71). Londres: Routledge

— (2003). *Constructing identity in contemporary Spain: theoretical debates and cultural practice*. Oxford: Oxford university press

—(2006). Antropólogos en Andalucía. Un problema del tiempo. En Alberto Egea Fernández-Montesinos (coord.): *Dos siglos de imagen de Andalucía* (pp. 41-58). Sevilla: Centro de estudios andaluces

LABANYI, J.; GRAHAM, H. (1995). *Spanish cultural studies: an introduction: the struggle of modernity*. Oxford: Oxford university press

LARA GARCÍA, M. P. (2014). *Historia del cine en Málaga: cine-clubs, cinemateca municipal, semanas, certámenes y festivales cinematográficos*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga.

LÁZARO REBOLL, A. & WILLIS, A. (2004) Introduction: film Studies, Spanish cinema and questions of the popular. En *Spanish Popular Cinema* (pp. 1-23). Manchester: Manchester University Press

LEONARD, Candyce (2004) Solas and the unbearable condition of loneliness in the late 1990sE en Antonio Lázaro Reboll y Andrew Willis (eds.): *Spanish popular cinema*. Manchester: Manchester University Press.



- LIPPMANN, W. (2003) *La opinión pública*. Madrid: Cuadernos de Langre.
- LOMBARDI, L.M. (1978). *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. México: Nueva Imagen.
- LOSILLA, C. (2002). Las ilusiones perdidas. Adaptaciones literarias y modelo institucional en el cine español entre 1975 y 1989. En Carlos F. Heredero (coord.) *La imprenta dinámica: Literatura española en el cine español*. Cuadernos de la Academia, N°11/12. (PP. 117-146). Madrid: ED. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, B. (1991). *Córdoba en el cine*. Córdoba: Diputación provincial.
- MEMMI, A. (2011) *El retrato del colonizado*. Temuco: Wallmapuwen.
- MÉNDEZ, L; PLAZA, R.; ZOIDO, A. (2010). *Viaje a un Oriente europeo. Patrimonio y turismo en Andalucía (1800-1929)*. Sevilla: Centro de estudios andaluces.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1997). Proemio. En *Flor nueva de romances viejos* .( pp. 9-41). Madrid: Espasa Calpe, Colección Austral Poesía.
- METZ, C. (1977). *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- MIÑANO MARTÍNEZ, E. (2008). Alteridad e identidad en *Militona* de Théophile Gautier. En Elena Real (ed.). *Topografía extranjeras y exóticas del amor en la literatura francesa*. (pp. 157-171). Valencia: Universidad de Valencia.
- MOLINER, M. (1987). *Diccionario de uso del español* (Vol. I). Madrid: Gredos.
- MONTERDE, J.E. (1993). *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja. 1973-1992*. Barcelona: Ediciones Paidós ibérica S.A.
- (2007) Un Modelo de reapropiación nacional. En J.-C. Seguin, & N. Berthier, *Cine, nación y nacionalidades en España* (pp. 88-98). Madrid: Casa de Velázquez.
- MORENO, I. (2006). Visibilidad en invisibilidad de Andalucía en los estudios antropológicos sobre Andalucía. En Alberto Egea Fernández-Montesinos (coord.):

---

*Dos siglos de imagen de Andalucía* (pp.59- 76). Sevilla: Centro de estudios andaluces

—(2008). *La identidad cultural de Andalucía: Aproximaciones, mixtificaciones, negacionismos y evidencias*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces

MOSCOVICI, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Editorial Huemul.

NAVARRETE CARDERO, J. L. (2009). *Historia de un género cinematográfico: La española*. Madrid: Quiasmo editorial

NOEL, E. (2014). *Señorito chulos, fenómenos, gitanos y flamenco*. Córdoba: Berenice

NOGUÉ J. (1998). *Nacionalismo y territorio*. Lleida: Milenio.

OLID, M. (1993) *El cine en Andalucía: identidad y mestizaje*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía.

— (2016). *Eduardo García Maroto. Vida y obra de un cineasta español*. Jaen: Diputación de Jaén.

PAZ, M.A.; MONTERO, J. (2002). *El cine informativo, 1895-1945: creando la realidad*. Barcelona: Ariel.

PÉREZ PERUCHA, J. (2010). Narración de un aciago destino (1896-1930). En R. Gubern, J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Rimbau, & C. Torreiro, *Historia del cine español* (pp. 19-124). Madrid: Cátedra, col. Signo e Imagen.

PLANES PEDREÑO, J. A. (2010). Estereotipos “nacionales”. En I. De Francisco, J. A. Planes Pedreño, & E. Pérez Romero (Eds.), *La mujer en el cine español* (pp. 215-242). Madrid: Arkadin Ediciones S.L.

PRESTON, P. (2006). Latifundistas y militares en la represión del sur. En Alberto Egea Fernández-Montesinos (coord.): *Dos siglos de imagen de Andalucía* (pp. 25-40). Sevilla: Centro de estudios andaluces

QUIN, R.; MCMAHON, B. (1989). *Historias y estereotipos*. Madrid: Ediciones de la Torre

RAMOS ESPEJO, A. (2007). Como el río que nos lleva. En A.A.V.V. *25 años de Autonomía en Andalucía* (pp. 7-22). Sevilla: Centro de estudios andaluces

REY-REGUILLO A. DEL (2007) Celuloide hecho follero turístico en el primer cine español. En *Cine, Imaginario y Turismo. Estrategias de seducción* (pp. 67-98). Valencia: TIRANT LO BLANCH.

— (2010) La Casa Cuesta, los toros y el humor cinematográfico. En J. I. Lahoz Rodrigo (coord.): *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920* (pp. 313-325) Valencia: Ediciones de la Filmoteca

REYES CANO, R.; REYES PEÑA, M; WAGNER, KLAUS (eds). (2001). *Sevilla y la literatura*. Sevilla: Universidad de Sevilla

RIAMBAU, E. (1997). El cine español durante la transición (1973-1978): Una asignatura pendiente. En *Cuadernos de la Academia. "Un siglo de cine español"* (R. Gubern Coord.) (1). 173-184.

ROMERO FERRER, A. (2008) El sainete y la tonadilla escénica en los orígenes del costumbrismo andaluz. En Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (Coords) *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. (pp. 237-364). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

— (2015). La Ilustración y el «redescubrimiento» del pueblo. El sainete y la tonadilla escénica o el teatro como «pintura exacta de la vida civil y de las costumbres españolas. En María Dolores Gimeno Puyo y Ernesto Viamonte Lucientes (Coords.). *Los viajes de la razón. Estudios dieciochistas en homenaje a María-Dolores Albiac Blanco*. (pp. 237-250). Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Diputación Provincial de Zaragoza.

RUIZ MUÑOZ, M.J. y SÁNCHEZ ALARCÓN, I. (2008) *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

SAID, E. (2002). *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo .

— (2004). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.

SALA VALLDAURA, J.M. (1994) *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII: la Mueca e Talía*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida

—(2012). El teatro del siglo XVIII. En Judith Farré; Nathalie Bittoun-Debruyne, Roberto Fernández (eds.) *El teatro en la España del siglo XVIII* . *Homenaje a Josep María Sala Valldaura*(pp.17-43)

SÁNCHEZ ALARCÓN, I., MELIVEO NOGUÉS, P., MONTESINOS SOUNDRY, P., POZA PÉREZ, A., RUIZ MUÑOZ, M., & TERUEL RODRÍGUEZ, L. (2000). La recreación de los estereotipos cinematográficos, un condicionante de las mentalidades: el caso de la mujer andaluza en el cine español. En E. Barranquero Texeira, & L. Prieto Borrego (Coords.), *Mujeres en la contemporaneidad: educación, cultura, imagen* (pp. 91-126). Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga.

SÁNCHEZ SALAS, D. (2007). *Historias de luz y papel*. Murcia: Filmoteca regional de Murcia.

SANTAOLALLA, I. (2005). *Los “otros”. Etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza

SEARLE, J. (1997). *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Paidós Ibérica

SERRANO, C. (1999). *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos, nación*. Madrid: Taurus

SORLIN, P. (1985). *Sociología del cine*. México: Fondo de cultura económica

SOTO VÁZQUEZ, B. (2007). Imagen/es de España: de los primeros viajeros con imágenes a las imágenes para los primeros turistas. En A. Del Rey-Reguillo (Ed.), *Cine, Imaginario y Turismo. Estrategias de seducción* (pp. 101-116). Valencia: TIRANT LO BLANCH

STAM, R. (2001). *Téorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós Ibérica.

SHOHAT, E.; STAM, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios audiovisuales*. Barcelona: Paidós Ibérica.

- SCHWEINITZ, J. (2011) *Film and stereotype. A Challenge for Cinema and Theory*. New York: Columbia University Press.
- TAYLOR, C. (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós
- TORREIRO, C. (2009). Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982). En R. Gubern, J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Rimbau, & C. Torreiro, *Historia del cine español* (pp. 341-399). Madrid: Cátedra, signo e imagen.
- TRENZADO ROMERO, M. (1999). *Cultura de masas y cambio político: el cine español en la transición*. Madrid: Centro de investigaciones sociológicas
- TRIANA-TORIBIO, N. (2003). *Spanish National Cinema*. Londres: Routledge
- URRUTIA, J. (1984). *Imago Litterae*. Sevilla: Alfar.
- UTRERA, R. Y DELGADO, J.F. (1980). *Cine en Andalucía. Un informe*. Sevilla: Argantonio D.L.
- UTRERA, R. (1981). *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*. Sevilla: Universidad, D.L.
- (1985). *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Madrid: JC. D.L.
- (1996) Andalucía. En J. M. Caparrós Lera (Coord.): *Cine español. Una historia por autonomías. Vol. I*. Barcelona: PPU.
- (1997) *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*. Sevilla: Alfar
- (2005). *Las rutas del cine en Andalucía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara
- (2007). El cine de la nacionalidad andaluza. La búsqueda de una compleja identidad. En J.-C. Seguin, & N. Berthier, *Cine, nación y nacionalidades en España* (pp. 121-135). Madrid: Casa de Velázquez.
- (2010). *Miscelánea cinematográfica y literaria*. Padilla libros
- V.V.A.A. (2000). *Crónica de un sueño. Memoria de la transición democrática en Andalucía*. Málaga: El país

VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, A. (2000). *Historia de las políticas de fomento del cine español*. Valencia: Institut Valencià de cinematografia Ricardo Muñoz Suay

VAN DIJK, T.A. (2009). *Dominación étnica y racismo discursivo en España y América Latina*. Barcelona: Gedisa.

VASILACHIS DE GIALDINO, I. (2003). *Pobres, pobreza, identidad y representaciones sociales*. Barcelona: Gedisa.

VIADERO, G. (2016). *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons Historia.

WILLEMEN, P. (2006). The National Revisited. En Valentina Vitali y Paul Willemen (eds.): *Theorising national cinema*. (pp. 29-43) Londres: British film institute

WILLIAMS, R. (1976). *Keywords. A vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press.

WOODS, E. (2004) From rags to riches: the ideology of stardom in folkloric musical comedy films of the late 1930s and 1940s. En A. Lázaro Rebol & A. Willis, *Spanish Popular Cinema* (pp. 40-59). Manchester: Manchester University Press

ZUMALDE, I. (2011). *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra.

## Tesis doctorales y Tesinas

JIMÉNEZ GARCÍA, E.M. (2012). *Turismo inducido a través del cine. Génesis del imaginario romántico de Córdoba en el contexto cinematográfico español (1920-1930)*. (Tesina). Universidad Carlos III de Madrid, Departamento de Humanidades: Historia, Geografía y Arte. Madrid.

MARTÍNEZ VICENTE, B. (2012). *Los orígenes de la canción popular en el cine mudo español (1896-1932)*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información. Madrid.

MEDRANO GARCÍA, S. (1990). *«Carmen» de la literatura a la imagen* (Tesis doctoral).

Universitat de Barcelona, Facultat de Filosofia y Letras. Barcelona

## Recursos electrónicos

BOTREL, J-F. (2007) *El que a los ricos robaba...»: Diego Corrientes, el bandido generoso y la opinión pública*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-que-a-los-ricos-robaba-diego-corrientes-el-bandido-generoso-y-la-opinin-pblica-o/html/0133d198-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_5.html#I\\_o\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-que-a-los-ricos-robaba-diego-corrientes-el-bandido-generoso-y-la-opinin-pblica-o/html/0133d198-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_o_)

BURGUERA NADAL, M.L. (2014) Los relatos españoles de la Duquesa de Abrantés. En María Isabel Morales Sánchez, Marieta Cantos Casenave, Gloria Espigado Tocino (Eds.): *Resistir o derribar los muros. Las mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*. (pp.203-209). Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/resistir-o-derribar-los-muros-mujeres-discurso-y-poder-en-el-siglo-xix/>

CRUZ CASADO, A. (2000). *La leyenda de José María “El Tempranillo (Raíces literarias”*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-leyenda-de-jos-mara-el-tempranillo-races-literarias-o/html/ffe46b7c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_5.html#I\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-leyenda-de-jos-mara-el-tempranillo-races-literarias-o/html/ffe46b7c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_1_)

—(2003). *El mito romántico del bandolero andaluz (Los viajeros románticos y José María El Tempranillo)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mito-romntico-del-bandolero-andaluz-los-viajeros-romnticos-y-jos-mara-el-tempranillo-o/html/ffe47ae0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html#I\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mito-romntico-del-bandolero-andaluz-los-viajeros-romnticos-y-jos-mara-el-tempranillo-o/html/ffe47ae0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_1_)

DE PACO DE MOYA, M. (1971) El drama rural el España. *Anales de la Universidad de Murcia*. Vol. XXX nº1-2, pp. 141-170. Recuperado de <https://digitum.um.es/jspui/bitstream/10201/21847/1/05%20El%20drama%20rural%20en%20Espana.pdf>

EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, A. (2004) Tópicos andaluces en el cine contemporáneo: de la española al poscostumbrismo [estudio de caso de Fernando Trueba]. Sevilla: centra: Fundación de estudios andaluces. Recuperado de <http://>



[public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/H200401.pdf](http://public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/H200401.pdf)

GRÖTSCH, K. (S/F). Génesis de un patrimonio, el caso del flamenco. *I Congreso Internacional de Flamenco*. Recuperado de:

[https://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/comunidadprofesional/sites/default/files/kurt\\_grotsch.\\_genesis\\_de\\_un\\_patrimonio\\_el\\_caso\\_del\\_flamenco.pdf](https://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/comunidadprofesional/sites/default/files/kurt_grotsch._genesis_de_un_patrimonio_el_caso_del_flamenco.pdf)

LABANYI, J. (2003). Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción. Sevilla: centra: Fundación centro de estudios andaluces. Recuperado de [https://www.centrodeestudiosandaluces.es/biblio/imagendoc/00000501\\_00001000/00000612/00000612\\_090h0101.PDF](https://www.centrodeestudiosandaluces.es/biblio/imagendoc/00000501_00001000/00000612/00000612_090h0101.PDF)

PÉREZ ISASI, S. (2010) El «nacimiento de la nación» en las historias de la literatura comparada española del siglo XIX. *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra; Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, (pp. 297-311). Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-nacimiento-de-la-nacion-en-las-historias-de-la-literatura-comparada-espanola-del-siglo-xix/>

SÁNCHEZ ALARCÓN, I.; RUIZ MUÑOZ, M. J.; DÍAZ ESTÉVEZ, M.; MARTÍN MARTÍN, F. M.; VERA BALANZA, T.; MELÉNDEZ MALAVÉ, N. Y FERNÁNDEZ PARADAS, M. (2008). *Personajes, acciones y escenarios andaluces en el cine español (1934-2006)*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces. Recuperado de [https://www.centrodeestudiosandaluces.es/datos/factoriaideas/informe\\_andalucia\\_cine.pdf](https://www.centrodeestudiosandaluces.es/datos/factoriaideas/informe_andalucia_cine.pdf)

## Artículos en revistas

ABAD, M. (1984). Dos románticos rezagados en la Andalucía isabelina: el viaje de Doré y Davillier. *Axarquía. Revista de estudios cordobeses*. n°11 (pp.51-82).

AGUILAR, S. (2014) Hispanoscope: Pantalla ancha con patente española. *Secuencias* n°40 (pp.31-61).

ALSINA, M. y MEDINA BRAVO, P. (2006) Posmodernidad y Crisis de Identidad. *Estu-*

dio, 22 pág. *IC revista de comunicación e información* nº3, Sevilla

AMAR, V. (2006) Consideraciones sobre la presencia de lo andaluz en el cine español (durante el franquismo) *Ámbitos* nº15 (pp.7-85)

APARICI, R. (2010) La mirada blanca. La representación del otro en los medios de comunicación. *Revista Contrastes* nº58

BLASCO MAGRANER, J.S. & BUENO CAMENO, F. C. (2014). El triunfo de la zarzuela realista en el teatro lírico valenciano: *Las carceleras*(1901) y *Rejas y votos* (1907) de Vicente Peydró Díez y Ricardo Rodríguez Flores. *Nasarre* nº30 (pp. 195-207).

BOURDIEU, P. (1971). Genèse et structure du champ religieux. *Revue française de sociologie* vol XII:295-334

BOURDIEU, P. (1977) Sur le pouvoir symbolique. *Annales* (mayo-junio). 405-411

CASADO, M. A. (2005). Nuevas estrategias para el desarrollo del sector audiovisual en las comunidades autónomas. *Ámbitos* nº 13-14 (pp. 109-131)

FERNÁNDEZ-FIGARES ROMERO DE LA CRUZ, M.D. (2005). Estereotipos narrativos del flamenco en el cine español. *Música oral del sur*. “Actas del Coloquio Internacional Antropología y Música. Diálogos 4. Pensar el flamenco desde las ciencias sociales” nº 6 (pp.217-232).

GONZÁLEZ TROYANO, A. (1990). Teatro y cultura popular en el siglo XVIII. *Drano* nº2 (pp.193-211)

— (1995). Ensayo para una Historia de la tauromaquia en Andalucía. *Revista de Estudios Taurinos* nº3. (pp. 15-62).

GUBERN, R. (1997). Los imaginarios del cine del franquismo. *Cuadernos de la Academia*. “Un siglo de cine español” (R. Gubern Coord.) Nº1 (pp.163-174)

—(2004) *José Val del Omar, cineanimista*. Granada: Diputación de Granada.

---

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. (2017). La Redada General de gitanos en 1749. La solución definitiva al “problema” gitano. *Andalucía en la historia* nº55, (pp. 12-15).

MORENO DÍAZ, C. (2015) Entre dos morenas claras: dominio y poder del estereotipo gitano en las versiones de Florián Rey (1936) y Luis Lucía (1954). *Dossiers Feministes* nº20. (pp. 63-70)

NAVARRETE CARDERO, J.L. (2003). La españolada y Sevilla. *Cuadernos de EIH CEROA* Nº4 (pp.9-69)

ROMÁN ROMÁN, I. (2014). Regeneracionismo y Costumbrismo: Los nuevos *Españoles pintados por sí mismos* del Semanario España. *Anales* nº 26 (pp. 421-449).

ROMERO FERRER, A. (1999). La tradición del sainete andaluz en el teatro cómico del siglo XIX. *Scriptura* nº15 (pp. 77-88)

—(2002). Algunas notas sobre las ediciones de González del Castillo. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* nº9 (pp. 135-147).

RODRÍGUEZ, R.; MOYA, M.C. (1998). España vista desde Andalucía. Estereotipos e identidad. *Psicología Política*. Nº16 (pp. 27-48).

RÍO RUIZ, M.A. (2017). Poderes públicos y asentamientos gitanos. *Andalucía en la historia* nº55, (pp. 8-11).

SERRERA, R.M. (2010). Falla, Lorca y Fernández de los Ríos: Tres personajes claves en el concurso de Cante Jondo de Granada de 1922. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baticae* nº38 (pp.373-405)

TERUEL RODRÍGUEZ, L. (2004) La información cinematográfica en Andalucía durante la Transición como garante de los valores del régimen. *Ámbitos* nº 11-12 (pp. 451-463)

TRENZADO ROMERO, M. (2000). La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masa: el caso del cine andaluz. *Revista de estudios regionales* nº58

UTRERA MACÍAS, R.(1997). Españoladas y españolados. Dignidad e indignidad en la

filmografía de un género. En *Cuadernos de la Academia*. “Un siglo de cine español” (R. Gubern Coord.) (1). 233-247.

UTRERA, R. (2005). El concepto de cine nacional. Hacia otra historia del cine español. Sevilla: *Comunicación* nº3. (pp.83-97)

## Artículo en revistas electrónicas

BONADDIO, F. (2003). Idealizing Lola: Two Film Adaptations of the Machado Brothers’ Play, *La Lola se va a los puertos*. *Bulletin of Hispanic Studies* nº80 (pp. 69-82). Disponible en <https://doi.org/10.3828/bhs.80.1.5>

CALVO MATURANA, A.J. (2012). Patriotismo por comparación: estereotipos sobre España en las Characteristical Views de John Andrews (1808). *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* nº 18 (pp. 9-37). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/327833>

CÁNOVAS BELCHÍ, J. (2011). Identidad nacional y cine español: el Género Chico en el mudo español. A propósito de la adaptación cinematográfica de *La verbena de la Paloma* (José Busch, 1921). *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*. Nº10 (pp.65-87). Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65326342005>

CORREA CALDERÓN, E. (1949). Los costumbristas españoles del siglo XIX. *Bulletin Hispanic*. T.51 nº3 (pp. 291-316). Recuperado de: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa\\_0007-4640\\_1949\\_num\\_51\\_3\\_3195](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1949_num_51_3_3195)

DÍAZ GALÁN, J. (2015). La fiesta, el deseo y la muerte. *Creatividad y sociedad* nº24 (pp. 209-229). Recuperado de <http://www.creatividadysociedad.com/articulos/24/9.%20La%20fiesta,%20el%20deseo%20y%20la%20muerte.pdf>

DIMAGGIO, P. (1997). Cultura and Gognition. *Annual Review of Sociology*. Nº23 (pp.

263-287). Recuperado de

<http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.soc.23.1.263?journalCode=soc>

DURÁN DE PORRAS, E. (2012). John Allen, la otra mirada de Holland House. Apuntes sobre *Journal of a tour of Spain and Portugal*, 30 de octubre de 1808-13 de enero de 1809. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* n° 18 (pp. 55-106). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/327833>

DURÁN LÓPEZ, F. (2012). La Península para uso de ingleses: libros británicos de materia española, 1800-1850. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* n° 18 (pp. 1-7). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/327833>

GIFRA-ADROHER, P. (2012) Witness to the Peninsular War: Sophia Barnard's travels in Andalusia. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* n° 18 (pp.157-175). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/327833>

GÓMEZ GARCÍA, P. (1982). Cuestiones sobre la identidad cultural de Andalucía. *Gazeta de Antropología* n°1. [http://www.ugr.es/~pwlac/Go1\\_07Pedro\\_Gomez\\_Garcia.pdf](http://www.ugr.es/~pwlac/Go1_07Pedro_Gomez_Garcia.pdf)

JODELET, D. (2008). El movimiento de retorno al sujeto y el enfoque de las representaciones sociales. *Cultura y representaciones sociales* n°5. (pp. 32-63). Recuperado de <http://www.journals.unam.mx/index.php/crs/article/view/16356>

LABANYI, J. (2002) Historia y mujer en el cine del primer franquismo. *Secuencias. Revista de historia de cine*. N° 15 (pp. 42-59). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=247898>

MATERÁN, A. (2008). Las representaciones sociales: un referente teórico para la investigación educativa. *Geoenseñanda*. N°13 (pp. 243-248). Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36021230010>

QUESADA MORILLAS, Y. (2011). La expulsión de los judíos andaluces a finales del siglo xv y su prohibición de pase a Indias. En F. J. García Castaño y N. Kressova. (Coords.).

Actas del I Congreso Internacional sobre Migraciones en Andalucía (pp. 2099–2106). Granada: Instituto de Migraciones. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4049761>

RODRIGUEZ BARRAL, P. (2007). La dialéctica texto-imagen a propósito de la representación del judío en las Cantigas de Santa María de Alfonso X. En *Anuario de estudios medievales (AEM)* (37/1). 213–243 <http://estudiosmedievales.revistas.csic.es/index.php/estudiosmedievales/article/view/38/39>

RODRÍGUEZ HERRERO, V. (2012). Cine, sociología y antropología. La construcción social de la ficción cinematográfica. *Gazeta de Antropología* (28). [http://www.ugr.es/%7Epwlac/G28\\_13Virginia\\_Rodriguez\\_Herrero.html](http://www.ugr.es/%7Epwlac/G28_13Virginia_Rodriguez_Herrero.html)

## **Artículos de *Los españoles pintados por sí mismos***

AUSET, A. (1851) El baratero. En Gaspar y Roig: *Los españoles pintados por sí mismos* (pp.234–237)

DE SANTA ANA, M.M. (1851). La maja. En Gaspar y Roig: *Los españoles pintados por sí mismos* (pp. 213–216)

FLORES, A. (1851). La cigarrera. En Gaspar y Roig: *Los españoles pintados por sí mismos* (pp.306–317)

GIL, R. (1851). El segador. En Gaspar y Roig: *Los españoles pintados por sí mismos* (pp. 211–213)

GÓMEZ, B. (1851). El bandolero. En Gaspar y Roig: *Los españoles pintados por sí mismos* (pp. 217–222)

HERRERO, S. (1851). La gitana. En Gaspar y Roig: *Los españoles pintados por sí mismos* (pp 289–299)

JUÁREZ, J. (1851). El contrabandista. En Gaspar y Roig: *Los españoles pintados por sí*

*misomos* (pp.204-207)

RODRÍGUEZ RUBÍ, T. (1851). El torero. En Gaspar y Roig: *Los españoles pintados por sí mismos* (pp. 2-5)

## Hemerografía

BALAGUER, R.(1934, 1-sep.). La Pandereta. *Cinegramas* nº1 (pp. 2-4).

DEÁN, F. (1927). España cinematográfica. El Presidente de la U. A. C. E. habla del i porvenir de la cinematografía nacional. *Popular Film* nº54 p.16.

FERNÁNDEZ SANTOS, A. (1995) Elogio de la charanga y pandereta. *El País*, sección Andalucía.

HERNÁNDEZ GIRBAL, F. (1935, 1-feb.) Hay que españolizar nuestro cine. *Cinegramas* nº22. (pp.1-2)

OLID, M. (2000, 24-oct.) Los cimientos del cine andaluz. Se cumplen 25 años del rodaje de ‘Manuela’, una película que marcó una época en la región. *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2000/10/24/andalucia/972339749\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/10/24/andalucia/972339749_850215.html)

ORTEGA Y GASSET, J. (1927, 9-abril) Teoría de Andalucía. Preludio. *El sol*.

—(1927, 30-abril) Teoría de Andalucía. El ideal vegetativo. *El Sol*. P.3.

PIQUERAS, J. (1932). Historiografía. Panorama del cinema hispánico. *Nuestro cinema* nº5.

RODRÍGUEZ, J.M. (2002, 4-Jun.) Devocionario andaluz. Entrevista a Rafael Utrera. *El Mundo* p.15. Recuperado de <http://www.rafaelutreramacias.es/entrevistas.html>

## Webgrafía

Canal Sur Televisión

<http://blogs.canalsur.es/saladeprensa/2015/07/03/andalucia-verde-de-juan-lebron-se-estrena-este-domingo-en-canal-sur-con-un-capitulo-dedicado-a-almeria/>

[http://www.canalsur.es/televisien/Andalucia\\_Monumental\\_\(capitulo\\_9\\_resumen\)/655783.html](http://www.canalsur.es/televisien/Andalucia_Monumental_(capitulo_9_resumen)/655783.html)

<http://www.canalsur.es/noticia/271737.html>

Coproducciones: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte:

<https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/industria-cine/coproducir-espa.html>

Diccionario de la Real Academia, vigesimosegunda edición. Recuperado de <http://www.rae.es/rae.html>

Flamenco

DE LA VEGA LÓPEZ, J (2006, julio-agosto). Investigación: “La Carmen de Merimée-Bizet: un arquetipo femenino en el universo flamenco”. *La Flamenca* nº16. Disponible en <http://www.revistalaflamenca.com/investigacion-la-carmen-de-merimee-bizet-un-arquetipo-femenino-en-el-universo-flamenco%C2%AC%C2%A5/>

<http://www.flamencoexport.com/flamenco-wiki/historia-del-flamenco.html>

ORTIZ, M. (2010). Web De Flamenco, Disponible En <https://www.flamencoviejo.com/>

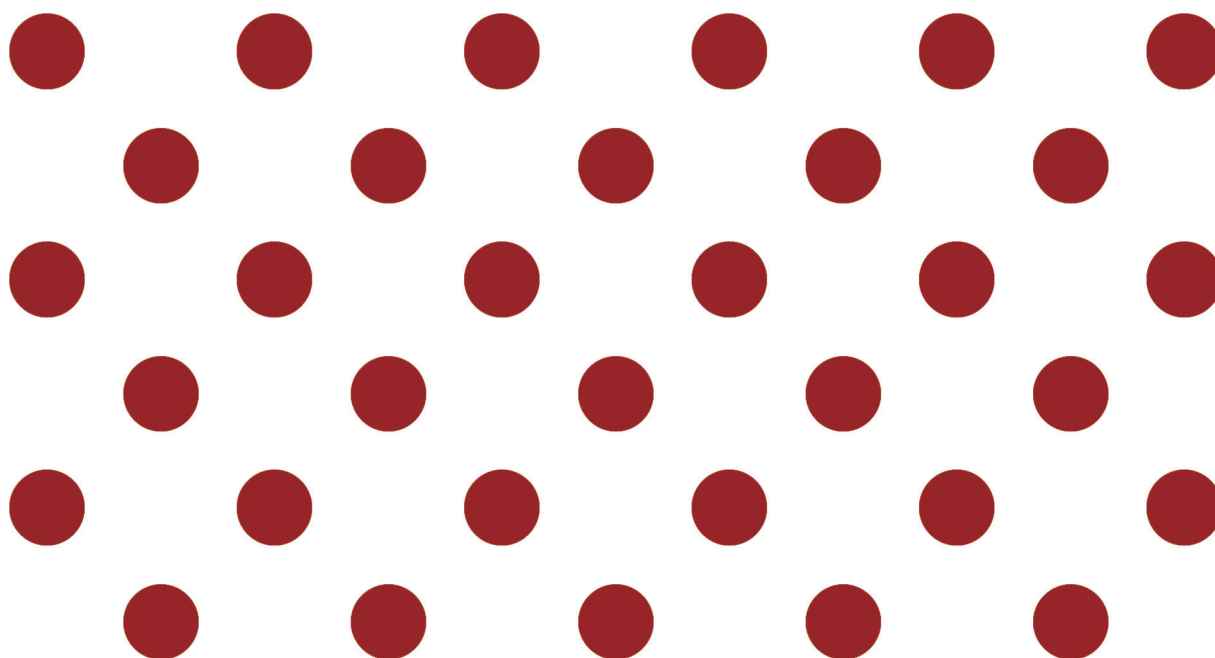
## Referencias de novelas

CERVANTES, M. (S/F) *La Gitanilla*. Recuperado de <http://miguelde.cervantes.com/pdf/La%20Gitanilla.pdf>





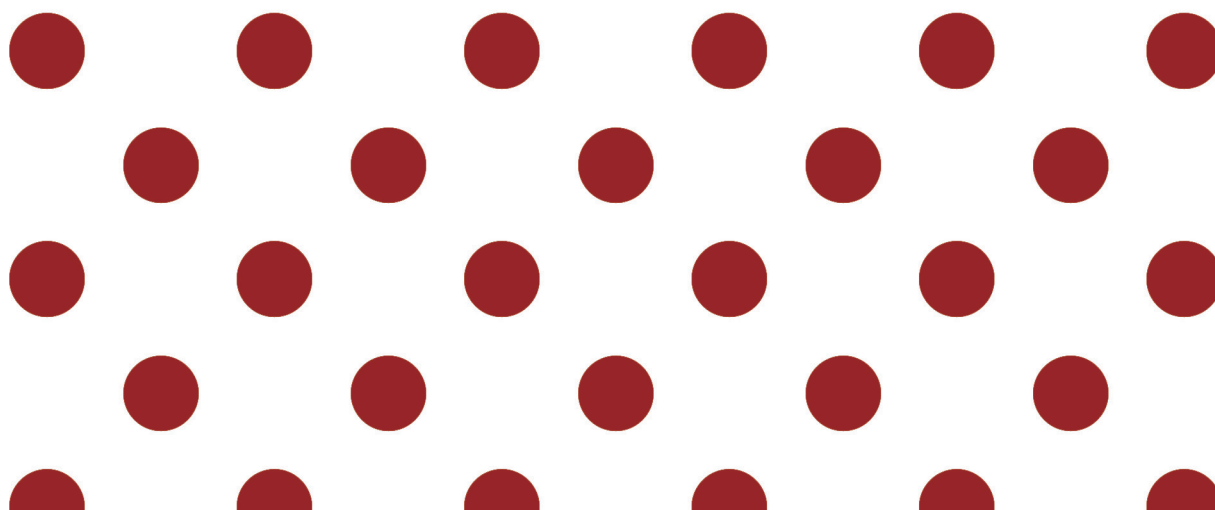




9.

---

# ANEXOS





## ANEXO I- TABLA DEL UNIVERSO DE ANÁLISIS

Titulo	Año	Director
El niño de oro	1925	José María Granada
Historia de un Taxi	1927	Carlos Emilio Nazarí
La sierra de Aracena	1928	Carlos Emilio Nazarí
No hay quien la mate	1928	Antonio García González, Joaquín Martínez Virel
La casa de la Troya	1936	Juan Vilá Vilamala, Adolfo Aznar
Canelita en rama	1942	Eduardo García Maroto
Fin de curso	1943	Ignacio F. Iquino
Misterio en la marisma	1943	Claudio de la Torre
Macarena	1944	Antonio Guzmán Merino, Lluís Lli- gero
Gloria de Mairena	1952	Luis Lucía
Manuela	1975	Gonzalo García Pelayo
La espuela	1976	Roberto Fandiño
María, la santa	1977	Roberto Fandiño
Vivir en Sevilla	1978	Gonzalo García Pelayo
Frente al mar	1979	Gonzalo García Pelayo
Tierra de rastros	1979	Antonio Gonzalo
Se acabó el petróleo	1980	Pancho Bautista
Los alegres bribones	1981	Pancho Bautista
Corridas de alegría	1981	Gonzalo García Pelayo
Rocío y José	1982	Gonzalo García Pelayo
Casas viejas	1983	José Luis López del Río
Nanas de espinas	1984	Pilar Távora
Madre in Japan	1985	Francisco Perales
Un parado en movimiento	1985	Francisco Rodríguez Paula
Caín	1986	Manuel Iborra
Fermín Salvochea, visto para sen- tencia	1987	Manuel Carlos Fernández
Los invitados	1987	Víctor Barrera
Las dos orillas	1987	Juan Sebastián Bollaín
El mejor de los tiempos	1989	Felipe Vega

Contra el viento	1990	Paco Perriñán
Dime una mentira	1992	Juan Sebastián Bollaín
Belmonte	1995	Juan Sebastián Bollaín
Romance peligroso (20%)	1997	Pierre Courrège
Limpieza en seco	1997	Anne Fontaine
Yerma	1998	Pilar Távora
Nadie conoce a nadie (80%)	1999	Mateo Gil
Solas	1999	Benito Zambrano
Entiendes (20%)	1999	Stéphane Giusti
El viento se llevó lo qué (10%)	1999	Alejandro Agresti
Fugitivas	2000	Miguel Hermoso
El Factor Pilgrim	2001	Santiago Amodeo y Alberto Rodríguez
Amar y morir en Sevilla (Don Juan Tenorio)	2001	Victor Barrera
Poniente	2002	Chus Gutierrez
El sueño de Ibiza	2002	Igor Fioravanti
La Luz Prodigiosa	2002	Miguel Hermoso
Carlos contra el mundo	2002	Chiqui Carabante
Una pasión singular	2002	Antonio Gonzalo
Cuando todo esté en orden	2002	César Martínez Herrada
Eres mi héroe	2003	Antonio Cuadri
Astronautas	2003	Santiago Amodeo
Las huellas que devuelve el mar	2004	Gabriel Beneroso
Atún y chocolate	2004	Pablo Carbonell
María Querida	2004	José Luis García Sánchez
Recambios	2004	Manu Fernández
The other shoe	2005	Guillermo Escalona/Joan Cuevas
7 vírgenes	2005	Alberto Rodríguez
Habana Blues	2005	Benito Zambrano
15 días contigo	2005	Jesús Ponce
La vida perra de Juanita Narboni	2005	Farida Amor Benlyazid
El camino de los ingleses	2006	Antonio Banderas

Cabeza de perro	2006	Santiago Amodeo
¿Por qué se frotan las patitas?	2006	Álvaro Begines
Los aires difíciles	2006	Gerardo Herrero
La semana que viene (sin falta)	2006	Josetxo San Mateo
Lifting de corazón	2006	Eliseo Subiela
Rosario Tijeras	2006	Emilio Maillé Iturbe
La buena voz	2006	Antonio Cuadri
Pobre Juventud	2006	Miguel Jiménez
Imaginario	2007	Pablo Cantos
Cuento de las dos orillas	2007	Jesús Armesto
Ladrones	2007	Jaime Marqués
El corazón de la tierra	2007	Antonio Cuadri
La zona	2007	Rodrigo Plá
Qué tan lejos	2007	Tania Hermida
2 rivales casi iguales	2007	Miguel Ángel Calvo Buttini
Clandestinos	2007	Antonio Hens
Déjate caer	2007	Jesús Ponce
Andalucía	2007	Alain Gomis
Retorno a Hansala	2008	Chus Gutierrez
Aparecidos	2008	Paco Cabezas
3 días	2008	Francisco Javier Diaz Gutiérrez
Prime Time	2008	Luis Calvo Ramos
El Kaserón	2008	Pau Martínez
La banda en la isla de la magia	2008	Gonzalo Crespo (Chalo Crespo)
Ellos robaron la picha de Hitler	2008	Pedro Temboury
Los veraneantes	2008	Jorge Viroga
La furia de Mackenzie	2009	Félix Caña, Paco Campano, José Luis Reinoso
Tras los pasos del bandolero	2009	Pedro Jaen Rodríguez
After	2009	Alberto Rodríguez
Yo, también	2009	ÁLVARO PASTOR/ ANTONIO NAHARRO
Héctor y Bruno	2009	Ana Rosa Fernández Diego
Mi Madre Amadísima	2009	Pilar Távora

La joven de las naranjas	2009	Eva Dahr
Entrelobos	2010	Gerardo Ollivares
Carne de neón	2010	Paco Cabezas
Ispansi (¡Españoles!)	2010	Carlos Iglesias
El vuelo del tren	2010	Paco Torres
Mami Blue	2010	Miguel Ángel Calvo Buttini
La mitad de Óscar	2010	Manuel Martín Cuenca
El idioma imposible	2010	Rodrigo Rodero Álvarez
12+1, una comedia metafísica	2010	Chiqui Carabante
Lección de pintura	2011	Pablo Perelman
Open Graves	2011	Álvaro de Armiñán
La voz dormida	2011	Benito Zambrano
Juan de los muertos	2011	Alejandro Bruges
Los muertos no se tocan nene	2011	José Luis García Sánchez
Transgression	2011	Enric Alberich
Boleto al paraíso	2011	Gerardo Chijona
Un mundo cuadrado	2011	Álvaro Begines
Una canción	2011	Inmaculada Hoces
Ciudadano Villanueva	2012	Francisco Gómez Pinteño
La soledad del triunfo	2012	Álvaro de Armiñán
Grupo 7	2012	Alberto Rodríguez
El mundo es nuestro	2012	Alfonso Sánchez
La mula	2012	Michael Radford
Los niños salvajes	2012	Patricia Ferreira
Carmina o revienta	2012	Paco León
A puerta fría	2012	Xavi Puebla
Camera Obscura	2012	Maru Solores
La última isla	2012	Dácil Pérez Guzmán
Ali	2012	Paco R. Baños
Kënu	2012	Álvarez Pastor
Sueño	2013	Joaquín Ortega
El día fuera del tiempo	2013	Cristina Fasulino
El altar	2013	Pedro Sánchez Román



El niño	2013	Daniel Monzón
Caníbal	2013	Manuel Martín Cuenca
La Herida	2013	Fernando Franco
Anochece en la India	2013	Chema Rodríguez
10.000 noches en ninguna parte	2013	Ramón Salazar
el amor no es lo que era	2013	Gabriel Ochoa
The extraordinary tale (of the times table)	2013	Laura Alvea/ José F. Ortuño
321 días en Michigan	2013	Enrique García
La memoria de los olivos	2013	Raúl Romera
Blockbuster	2013	Tirso Calero
Alegrías de Cádiz	2013	Gonzalo García Pelayo
La Rueda	2013	Álvaro de Armiñán
Quién mató a bambi?	2013	Santiago Amodeo
La Isla Mínima	2014	Alberto Rodríguez
La ignorancia de la sangre	2014	Manuel Gómez Pereira
Autómata	2014	Gabe Ibáñez
Asesinos inocentes	2014	Gonzalo Bendala
Obra 67	2014	David Sáinz
Thomas vive	2014	Antonio Cuadri
La isla del perejil	2015	Ahmed Boulane
Distrito Sur	2015	Manuel H. Martín
Embarazados	2015	Juana Macías
Rey Gitano	2015	Jon Imanol Bajo Ulloa
A cambio de nada	2015	Daniel Guzmán
El apóstata	2015	Federico Veiroj
Todo saldrá bien	2015	Jesús Ponce
Síndrome de ti	2015	Joaquín Ortega
Lejos del mar	2015	Imanol Uribe
Maldita venganza	2016	David Chamizo
La madriguera	2016	Francisco González

**ANEXO II, NÚMERO DE PELÍCULAS EN LAS QUE HA PARTICIPADO CADA COMUNIDAD POR AÑO. Fuente: Ministerio de Educación Cultura y Deporte**

<b>Comunidad Autónoma</b>	<b>2002</b>	<b>2003</b>	<b>2004</b>	<b>2005</b>	<b>2006</b>	<b>2007</b>	<b>2008</b>	<b>2009</b>	<b>2010</b>	<b>2011</b>	<b>2012</b>	<b>2013</b>	<b>2014</b>	<b>2015</b>
Andalucía	6	5	7	9	14	9	19	12	13	17	19	22	21	31
Aragón	0	0	0	0	1	0	1	1	1	2	0	3	3	6
Asturias	0	0	1	0	1	0	1	2	0	3	0	7	4	1
Canarias	0	0	0	1	4	7	3	2	1	8	13	8	17	21
Cantabria	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Castilla-La Mancha	1	0	1	1	0	4	0	2	2	2	2	1	2	2
Castilla y León	0	0	0	1	0	1	1	4	1	5	0	3	4	5
Cataluña	28	32	43	46	72	77	70	73	96	75	60	72	75	91
Ceuta	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	0	-
Extremadura	1	0	0	0	0	1	3	1	3	2	2	2	1	4
Galicia	5	3	8	11	11	15	15	16	17	13	21	19	12	15
Islas Baleares	4	1	0	0	2	1	2	0	0	3	2	1	0	7
Madrid	99	72	84	84	69	95	82	87	82	83	76	111	94	101
Melilla	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-
Murcia	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	1	3	2
Navarra	1	1	3	4	3	4	3	4	2	3	5	3	2	4
País Vasco	7	11	7	12	21	12	14	12	18	23	22	19	23	15
La Rioja	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	-
C. A. Valenciana	7	7	5	8	14	13	15	25	17	21	18	18	18	18

**ANEXO III, NÚMERO DE EMPRESAS PRODUCTORAS CINEMATOGRAFICAS POR COMUNIDAD Y AÑO. Fuente: Ministerio de Educación , Cultura y Deporte.**

Comuni- dad Autónoma	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Andalucía	2	-	1	1	1	2	3	7	6	8	11	9	7	19	13	14	18	17	20	23	31
Aragón	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	5	1	2	-	3	3	6
Asturias	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	-	1	3	-	3	-	4	5	1
Canarias	-	1	1	3	1	-	1	-	-	-	2	4	7	4	2	2	10	12	9	19	17
Cantabria	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Castilla-La Mancha	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	1	-	3	-	2	2	2	2	1	2	2
Castilla y León	-	-	-	1	-	1	-	-	-	-	1	-	1	1	5	1	5	-	3	4	5
Cataluña	9	20	10	13	10	20	19	33	23	31	33	55	54	54	64	91	74	63	76	73	97
Ceuta	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Extrema- dura	-	-	-	1	-	-	1	1	-	-	-	-	1	3	1	3	2	2	2	1	4
Galicia	-	-	2	2	1	2	3	5	3	12	9	11	17	15	18	19	13	19	18	12	13
Islas Balea- res	-	1	-	1	-	-	-	4	1	-	-	2	1	2	-	-	4	2	1	-	9
Madrid	39	54	53	38	45	56	57	72	65	71	72	62	92	81	82	82	81	81	92	89	116
Melilla	-	-	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Murcia	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	1	-	1	3	2
Navarra	-	1	1	3	-	1	-	1	1	3	5	3	3	2	4	1	2	6	3	2	3
País Vasco	4	4	6	1	3	6	5	7	11	10	15	24	13	14	11	19	21	25	17	22	17
La Rioja	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
C. A. Valen- ciana	2	9	4	0	1	2	4	9	9	5	11	11	14	18	24	13	21	17	17	18	19
<b>TOTALES</b>	<b>56</b>	<b>91</b>	<b>79</b>	<b>64</b>	<b>62</b>	<b>90</b>	<b>93</b>	<b>141</b>	<b>120</b>	<b>142</b>	<b>160</b>	<b>183</b>	<b>213</b>	<b>217</b>	<b>234</b>	<b>249</b>	<b>259</b>	<b>246</b>	<b>267</b>	<b>276</b>	

## Anexo IV. FICHAS DE DESCRIPTORES POR PELÍCULA

García-Pelayo, G. (director). (1975). *Manuela* [DVD remasterizado de VHS]. España: Galgo Films. N° De espectadores: 1.220.766

- **Temática:** Cuestión de honor y/o honra; Predominancia de relaciones amorosas, Conflictividad entre la fidelidad a la raza/familia y los deseos personales, Triángulos amorosos, Predominio del honor y el prestigio
- **Apariencia:** Artistas del mundo folclórico, Caciques/señoritos, Campesinos/jornaleros
- **Perfil socioeconómico:** Clase social baja
- **Entorno Familiar:** Primacía masculina, Autoridad paterna, Insumisión de los jóvenes
- **Entorno Laboral:** Trabajos relacionados con el espectáculo. Incidencia mínima, Trabajo agrícola, Catolicismo como sistema de integración
- **Acciones:** Fuertes motivaciones personales. Temperamento racial, Exaltación de los sentimientos a través de la música (canto y/o danza), Recitado de copla, Bailes flamencos, Vida errante, Servicio callejero, venta ambulante, Identidad construida frente a otro colectivo, Castidad femenina muy valorada, Pobreza en la vivienda, Fluidéz de trato interracial/interétnico en el mismo ambiente, Dependencia de caciques y señoritos, Caciquismo
- **Ambientes:** Tablao flamenco, Flamenquismo ilustrado: decadencia y misterio, El cortijo como ambiente principal, Asociación del mundo rural con la pureza, Asociación del mundo urbano con la perversión, Asociación de los roles femeninos con el ambiente, Sevilla como representante de toda Andalucía

Fandiño, R. (director). (1976). *La espuela* [DVD remasterizado de VHS]. España: Galgo Films. Nº De espectadores: 1.063.596

- **Temática:** Triángulos amorosos, Predominio del honor y el prestigio
- **Apariencia:** Caciques/señoritos, Etnia gitana, Campesinos/jornaleros
- **Entorno familiar:** Primacía masculina, Autoridad ligada a la edad y al hombre
- Ideología machista, Propiedad los hombres sobre los hijos, Insumisión de los jóvenes
- **Entorno laboral:** Catolicismo como sistema de integración, Trabajo agrícola,
- **Acciones:** Exaltación de los sentimientos a través de la música (canto y/o danza), Bailes flamencos, Exotismo en la cultura, Religiosidad específica, Identidad construida frente a otro colectivo, Identificación de linajes con mafias, Castidad femenina muy valorada, Fluidéz de trato interracial/interétnico en el mismo ambiente, Dependencia de caciques y señoritos, Iglesia como promotora de bienestar, Caciquismo
- **Ambientes:** Tablao flamenco, Flamenquismo ilustrado: decadencia y misterio, Tiempo presente, Asociación del mundo urbano con la perversión, Sevilla como representante de toda Andalucía, Imagen de postal: la ciudad iconográfica, Presencia de fiestas populares, Romería, Semana Santa.

Fandiño,R. (director).(1977). *María, la santa* [DVD resmasterizado de VHS]. España: Film Bandera. Nº De espectadores: 376.156

- **Temática:** Virginidad, Moral utilitarista, Conflictividad entre la fidelidad a la raza/familia y los deseos personales
- **Apariencia:** Campesinos/jornaleros
- **Perfil socioeconómico:** Clase social baja
- **Entorno familiar:** Primacía masculina, Ideología machista, Propiedad los hombres sobre los hijos, Insumisión de los jóvenes
- **Entorno laboral:** Catolicismo como sistema de integración, Trabajo agrícola
- **Acciones:** Religiosidad específica, Castidad femenina muy valorada, Dependencia de caciques y señoritos, Caciquismo
- **Ambientes:** , Pobreza en la vivienda ,Asociación del mundo rural con la pureza, Asociación del mundo urbano con la perversión, Asociación de los roles femeninos con el ambiente, Presencia de fiestas populares, Romería

García-Pelayo, G. (productory director). (1979). *Frente al mar* [DVD]. España: Gonzalo Garcíapelayo Segovia. N° De espectadores: 265.709

- **Temática:** Triángulos amoroso, Predominancia de relaciones amorosas
- **Entorno familiar:** Primacía masculina
- **Acciones:** Habla diferenciada, Bailes flamencos, Recitado de copla, Uso del habla en clave cómica
- **Ambientes:** Tablao flamenco, Exuberancia paisajística,

Bautista, P. (productor y director).(1980). *Se acabó el petroleo* [VHS]España: Triana Films. N° De espectadores: 447.353

- **Socioeconómico:** Clase social baja
- **Entorno familiar:** Primacía masculina
- **Acciones:** Exaltación de los sentimientos a través de la música (canto y/o danza), Recitado de copla, Bailes folclóricos, Vagabundo y pícaros, Servicio callejero, venta ambulante, Exotismo en la cultura, Habla diferenciada, Uso del habla en clave cómica, Identidad construida frente a otro colectivo, Vagancia.
- **Ambientes:** Tiempo presente, Flamenquismo, Sevilla como representante de toda Andalucía, Pobreza en la vivienda, Imagen de postal: la ciudad iconográfica, Suburbialismo.



Bautista, J. (productor y director).(1981). *Los alegres bribones* [VHS].España:  
Jose Francisco Bautista García. Nº De espectadores: 148.620

- **Socioeconómico:** Clase social baja
- **Entorno familiar:** Primacía masculina
- **Acciones:** Vagabundo y pícaros, Servicio callejero, venta ambulante, Exotismo en la cultura, Habla diferenciada, Uso del habla en clave cómica, Identidad construida frente a otro colectivo, Vagancia.
- **Ambientes:** Tiempo presente, Flamenquismo, Pobreza en la vivienda, Suburbialismo.

Barrera, V. (productor y director).(1987). *Los invitados* [DVD remasterizado de VHS].España: Victor Barrera Producciones Cinamato. S/Impala, S.A.

Nº De espectadores: 165.378

- **Temática:** Universo contrabando, Triángulos amorosos,
- **Apariencia:** Campesinos/jornaleros
- **Socioeconómico:** Clase social baja
- **Entorno familiar:** Autoridad ligada a la edad y al hombre, Ideología machista
- **Entorno laboral:** Trabajo agrícola
- **Acciones:** Delincuencia, Identidad construida frente a otro colectivo, Caciquismo, Contrabando
- **Ambientes:** Tiempo presente, El cortijo como escenario principal, Pobreza en la vivienda.

Bollaín, J. (director).(1995). Belmonte [DVD].España: Maestranza Films, S.L. (Coproducción con Francia). Nº De espectadores: 129.291

- **Temática:** Universo taurino, Predominancia de relaciones amorosas, Triángulos amorosos
- **Apariencia:** Atuendo como distintivo cultural ,Torero, Etnia gitana
- **Socioeconómico:** Clase social baja, Entorno económico-ecológico de pobreza y marginación.
- **Entorno familiar:** Primacía masculina, Insumisión de los jóvenes.
- **Entorno laboral:** Trabajos relacionados con el espectáculo. Alta incidencia, Ascensión social mediante trabajos relacionados con el espectáculo, Integración a partir de oficios del espectáculo
- **Acciones:** Prejuicio racial, Habla diferenciada, Fluidez de trato interclasista/ interétnico en el mismo ambiente
- **Ambientes:** Plazas de toros, Asociación del mundo rural con la pureza, Asociación de los roles femeninos con el ambiente, Sevilla como representante de toda Andalucía, Exuberancia paisajística, Presencia de fiestas populares

Gil, M. (director).(1999). Nadie conoce a nadie [DVD].España: Maestranza Films, S.L. (Coproducción con Francia). N° de espectadores: 1.410.323

- **Acciones:** Habla diferenciada, Reminiscencias cultos paganos, Identidad construida frente a otro colectivo, Vagancia
- **Ambientes:** Sevilla como representante de toda Andalucía, Asociación de los roles femeninos con el ambiente, Presencia de fiestas populares, Semana Santa
- Zambrano, B. (director).(1999). Solas [DVD].España: Maestranza Films, S.L.
- **Temática:** Cuestión de honor y/o honra, Conflictividad entre la fidelidad a la raza/familia y los deseos personales,
- **Apariencia:** Clase social baja, Cultura como lastres cultural
- **Entorno familiar:** Autoridad ligada a la edad y al hombre, Ideología machista, Insumisión de los jóvenes
- **Entorno laboral:** Entorno económico-ecológico de pobreza y marginación
- **Acciones:** Fuertes motivaciones personales. Temperamento racial, Habla diferenciada, Religiosidad específica,
- **Ambientes:** Asociación del mundo rural con la pureza, Asociación del mundo urbano con la perversión, Asociación de los roles femeninos con el ambiente, Pobreza en la vivienda, Suburbialismo.

Zambrano, B. (director).(1999). Solas [DVD].España: Maestranza Films, S.L.

Nº de espectadores: 945.170

- **Temática:** Cuestión de honor y/o honra, Conflictividad entre la fidelidad a la raza/familia y los deseos personales,
- **Apariencia:** Clase social baja, Cultura como lastres cultural
- **entorno familiar:** Autoridad ligada a la edad y al hombre, Ideología machista, Insumisión de los jóvenes
- **entorno laboral:** Entorno económico-ecológico de pobreza y marginación
- **acciones:** Fuertes motivaciones personales. Temperamento racial, Habla diferenciada, Religiosidad específica,
- **ambientes:** Asociación del mundo rural con la pureza, Asociación del mundo urbano con la perversión, Asociación de los roles femeninos con el ambiente, Pobreza en la vivienda, Suburbialismo.

Carbonell, P. (director).(2004). Atún y chocolate [DVD]. España: Maestranza Films, S.L. N° de espectadores: 174.251

- **Temática:** Cuestión de honor y/o honra, Universo contrabando
- **Socioeconómico:** Clase social baja
- **Entorno familiar:** Insumisión de los jóvenes
- **Entorno laboral:** Catolicismo como sistema de integración, Entorno económico-ecológico de pobreza y marginación
- **Acciones:** Exaltación de los sentimientos a través de la música (canto y/o danza), Bailes folclórico, Prejuicio racial, Habla diferenciada, Lenguaje hiperbólico, Final feliz con bodas interclasistas, Delincuencia, Castidad femenina muy valorada, Vagabundo y pícaros, Iglesia como promotora de bienestar
- **Ambientes:** Tiempo presente, Exuberancia paisajística, Pobreza en la vivienda

Rodríguez, A. (director).(2005). 7 vírgenes [DVD].España: Tesela Producciones Cinematográficas, S.R.L., La Zancoña Producciones, S.L. Nº de espectadores: 995.579

- **Apariencia:** Atuendo como distintivo cultural
- **Socioeconómico:** Clase social baja, Ladrones
- **Entorno familiar:** Primacía masculina, Insumisión de los jóvenes
- **Entorno laboral:** Entorno económico-ecológico de pobreza y marginación
- **acciones:** Reyerta entre contrarios, Subsistencia a base de pequeños robos, Vagabundo y pícaros, Adivinación y buena ventura Habla diferenciada, Lenguaje hiperbólico, Reminiscencias cultos paganos, Delincuencia, Bailes folclóricos, Vagancia
- **Ambientes:** Flamenquismo, Tiempo presente, Suburbialismo

Banderas, A.(director).(2006). El camino de los ingleses [DVD].España, Reino Unido: Green Moon España,S.L.,Sociedad General De Cine, S.A.,Future Films Limited. No de espectadores: 337.780

- **Temática:** Predominancia de relaciones amorosas
- **Entorno familiar:** Insumisión de los jóvenes
- **Entorno laboral:** Trabajos relacionados con el espectáculo. Incidencia mínima
- **Acciones:** Reyerta entre contrarios, Adivinación y buena ventura, Prejuicio racial, Habla diferenciada, Delincuencia, Fluidez de trato interclasista/interétnico en el mismo ambiente



Cuadri, A. (director). (2007). El corazón de la tierra [DVD]. España: Manufacturas Audiovisuales, S.L., Future Films Limited (Reino Unido), Heart Of The Earth Productions Limited (Reino Unido), Costa Do Castelo Filmes, S.A. (Portugal) . Nº de espectadores: 116.805

- **Temática:** Universo bandolero, Conflictividad entre la fidelidad a la raza/familia y los deseos personales
- **Apariencia:** Caciques/señoritos, Campesinos/jornaleros
- **Socioeconómico:** Clase social baja
- **Entorno laboral.** Entorno económico-ecológico de pobreza y marginación
- **Acciones:** Habla diferenciada, Identidad construida frente a otro colectivo, Reyerta con navajas, Bailes folclóricos, Fluidéz de trato interclasista/interétnico en el mismo ambiente, Exotismo en la cultura Incipiente articulación política, Dependencia de caciques y señoritos, Caciquismo.
- **Ambientes:** Tiempo mítico del siglo XIX, Exuberancia paisajística.

Cabezas, F. (director). (2010). Carne de neón [DVD]. España: Jaleo Films, S.L., Morena Films, S.L., Oberon Cinematográfica, S.A., Pensa & Rocca (Argentina), Mandarin Cinéma (Francia), Hepp Film (Suecia). N° de espectadores: 136.122

- **Temática:** Universo contrabando
- **Socioeconómico:** Clase social baja
- **Entorno laboral.** Entorno económico-ecológico de pobreza y marginación
- **Acciones:** Habla diferenciada, Identidad construida frente a otro colectivo
- **Ambientes:** Tiempo presente

Olivares, G. (director). (2010). Entrelobos [DVD]. España: Wanda Visión, S.A., Arakao Films, S.L., Sophisticated Films. N° de espectadores: 504.058

- **Temática:** Universo bandolero
- **Apariencia:** Campesinos/jornaleros
- **Socioeconómico:** clase social baja
- **Entorno familiar:** Autoridad ligada a la edad y al hombre, Primacía masculina, Propiedad de los hombres sobre los hijos.
- **Entorno laboral.** Entorno económico-ecológico de pobreza y marginación
- **Acciones:** Habla diferenciada, Identidad construida frente a otro colectivo, Reyerta entre contrarios, ley basada en la culpa objetiva, Incipiente articulación política, Bandolerismo romántico de ambiente rural
- **Ambientes:** Vida errante, Exuberancia paisajística, Pobreza en la vivienda, Reminiscencia de cultos paganos.

Zambrano, B. (director). (2011). La voz dormida [DVD]. España: Maestranza Films, S.L., Mirada Sur, S.L. Nº de espectadores: 346.653

- **Temática:** Cuestión de honor y/o honra, Universo bandolero, Conflictividad entre la fidelidad a la raza/familia y los deseos personales
- **Socioeconómico:** clase social baja
- **Entorno laboral.** Entorno económico-ecológico de pobreza y marginación
- **Acciones:** Fuertes motivaciones personales. Temperamento racial, Vida errante, Habla diferenciada, Identidad construida frente a otro colectivo, Reyerta entre contrarios, ley basada en la culpa objetiva, Incipiente articulación política, Bandolerismo romántico de ambiente rural
- **Ambientes:** Asociación del mundo rural con la pureza, Pobreza en la vivienda.

Rodríguez, A. (director). (2012). Grupo 7 [DVD]. España: Atípica Films, S.L., La Zancoña Producciones, S.L., Sacromonte Films, S.L. N° de espectadores: 379.430

- **Temática:** Universo contrabando
- **Apariencia:** Etnia gitana, Contrabandista
- **Entorno familiar:** Autoridad ligada a la edad y al hombre, Primacía masculina, Ideología machista, Insumisión de los jóvenes
- **Entorno laboral:** Entorno económico-ecológico de pobreza y marginación
- **Acciones:** Exaltación de los sentimientos a través de la música (canto y/o danza), Bailes Flamencos, Reyerta entre contrarios, Habla diferenciada, Religiosidad específica, Delincuencia, Fluidez de trato interclasista/interétnico en el mismo ambiente
- **Ambientes:** Flamenquismo, Tiempo, presente, Asociación del mundo urbano con la perversión, Suburbialismo,

Sánchez, A. (director). (2012). El mundo es nuestro [DVD]. España: Mundoficción Producciones, S.L., Jaleo Films, S.L..

Nº de espectadores: 128.034

- **Apariencia:** Atuendo como distintivo cultural
- **Perfil socioeconómico:** Clase social baja, Ladrones
- **Acciones:** Personificación del estereotipo como héroe, Reyerta entre contrarios, Subsistencia a base de pequeños robos, Habla diferenciada, Lenguaje hiperbólico, Delincuencia
- **Ambientes:** Tiempo, presente, Asociación del mundo urbano con la perversión, Sevilla como representante de toda Andalucía, Presencia de fiestas populares, Semana Santa

Rodríguez, A. (director). (2014). La Isla Mínima [DVD]. España: Antena 3 Films, S.L.U., Sacromonte Films, S.L., Atípica Films, S.L.

Nº de espectadores: 1.289.212

- **Temática:** Universo contrabando
- **Apariencia:** Caciques/señoritos, Campesinos/jornaleros
- **Perfil socioeconómico:** clase social baja
- **Entorno familiar:** Autoridad paterna, Autoridad ligada a la edad y al hombre, Primacía masculina, Obediencia a padres y hermanos, Ideología machista, Propiedad de los hombres sobre los hijos, Insumisión de los jóvenes
- **Entorno laboral:** Entorno económico-ecológico de pobreza y marginación
- **Acciones:** Adivinación y buena ventura, Maldiciones y mal de ojo, Habla diferenciada, Delincuencia, Identidad construida frente a otro colectivo, Identificación de linajes con mafias, Castidad femenina muy valorada, Dependencia de caciques y señoritos, Contrabando, Caciquismo
- **Ambientes:** Exuberancia paisajística, Pobreza en la vivienda

Bajo, J. (director). (2015). Rey Gitano [DVD]. España: Frágil Zinema, S.L., R.H.

Cinema, S.L. N° de espectadores: 157.404

- **Temática:** Universo contrabando, Predominio del honor y el prestigio familiar y personal
- **Apariencia:** Atuendo como distintivo cultural, Etnia gitana, Contrabandista
- **Entorno familiar:** Ideología machista
- **Acciones:** Fuertes motivaciones personales. Temperamento racial, Exaltación de los sentimientos a través de la música (canto y/o danza), Bailes Flamencos, Habla diferenciada, Uso del lenguaje en clave cómica, Lenguaje hiperbólico, , Final feliz con bodas interclasistas, Religiosidad específica, Delincuencia, Identidad construida frente a otro colectivo, Identificación de linajes con mafias, Vagancia.
- **Ambientes:** Tiempo presente



## ANEXO V. RECURSOS DE LAS PELÍCULAS ANALIZADAS

García-Pelayo, G. (director). (1975). *Manuela* [DVD remasterizado de VHS]. España: Galgo Films

Fandiño, R. (director). (1976). *La espuela* [DVD remasterizado de VHS]. España: Galgo Films

Fandiño, R. (director). (1977). *María, la santa* [DVD resmasterizado de VHS]. España: Film Bandera

García-Pelayo, G. (productory director). (1979). *Frente al mar* [DVD]. España: Gonzalo Garciapelayo Segovia

Bautista, P. (productory director). (1980). *Se acabó el petroleo* [VHS] España: Triana Films

Bautista, J. (productory director). (1981). *Los alegres bribones* [VHS]. España: Jose Francisco Bautista García

Barrera, V. (productory director). (1987). *Los invitados* [DVD remasterizado de VHS]. España: Victor Barrera Producciones Cinamato. S/Impala, S.A.

Bollaín, J. (director). (1995). *Belmonte* [DVD]. España: Maestranza Films, S.L. (Coproducción con Francia)

Gil, M. (director). (1999). *Nadie conoce a nadie* [DVD]. España: Maestranza Films, S.L. (Coproducción con Francia)

Zambrano, B. (director). (1999). *Solas* [DVD]. España: Maestranza Films, S.L.

Carbonell, P. (director). (2004). *Atún y chocolate* [DVD]. España: Maestranza Films, S.L.

Rodríguez, A. (director). (2005). *7 vírgenes* [DVD]. España: Tesela Producciones Cinematográficas, S.R.L., La Zanfoña Producciones, S.L.

Banderas, A. (director). (2006). *El camino de los ingleses* [DVD]. España, Reino Unido: Green Moon España, S.L., Sociedad General De Cine,

S.A.,Future Films Limited

Cuadri, A. (director). (2007). El corazón de la tierra [DVD]. España: Manufacturas Audiovisuales, S.L.,Future Films Limited (Reino Unido),Heart Of The Earth Productions Limited (Reino Unido),Costa Do Castelo Filmes, S.A. (Portugal)

Cabezas, F. (director). (2010). Carne de neón [DVD]. España: Jaleo Films, S.L.,Morena Films, S.L.,Oberon Cinematográfica, S.A.,Pensa & Rocca (Argentina) ,Mandarin Cinéma (Francia) ,Hepp Film (Suecia)

Olivares, G. (director). (2010). Entrelobos [DVD]. España: Wanda Visión, S.A.,Arakao Films, S.L.,Sophisticated Films

Olivares, G. (director). (2010). Entrelobos [DVD]. España: Wanda Visión, S.A.,Arakao Films, S.L.,Sophisticated Films

Zambrano, B. (director). (2011). La voz dormida [DVD]. España: Maestranza Films, S.L.,Mirada Sur, S.L.

Rodríguez, A. (director). (2012). Grupo 7 [DVD]. España: Atipica Films, S.L.,La Zancoña Producciones, S.L. ,Sacromonte Films, S.L.

Sánchez, A. (director). (2012). El mundo es nuestro [DVD]. España: Mundoficción Producciones, S.L.,Jaleo Films, S.L..

Rodríguez, A. (director). (2014). La Isla Mínima [DVD]. España: Antena 3 Films, S.L.U.,Sacromonte Films, S.L.,Atipica Films, S.L.

Bajo,J. (director). (2015). Rey Gitano [DVD]. España: Fragil Zinema, S.L.,R.H. Cinema, S.L.

